V. MÎNDRA

istoria literaturii dramatice românești

I

MOMENTE ȘI SINTEZE

Scanned with OKEN Scanner

V. MÎNDRA

ISTORIA LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEȘTI

VOL. I

DE LA ÎNCEPUTURI PÎNĂ LA 1890

EDITURA MINERVA

București — 1985

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CONEXIUNI (În loc de introducere) 7

Dramă şi teatru 7
Dramă poetică şi dramă ludică 14

Cap. I. FORME DRAMATICE ÎN LITERATURA POPULARĂ

1. *Epic şi dramatic. Basmul şi balada ca monodrame* 21
2. *Teatralitatea genuină a jocurilor de copii şi tineri* 25
3. *O formă de origine arhaică: jocurile muzical-teatrale cu măşti* 30
4. *Teatrul popular de filiaţie cărturărească* 35
   a. Drama „Vicleimului“ 36
   b. „Mironosiţele“ şi alte „mistere“ transilvănene 44
   c. „Constantinul“ şi dramatizarea baladelor 48
5. *Influenţe ale teatrului cult asupra dramei folclorice* 53
   a. De la oraţia nupţială la piesa *Nunta* 54
   b. Piesa cu haiduci şi teatralizări înrudite 56
6. *Dialogul în jocul păpuşilor* 61

Cap. II. PRELIMINARII ŞI PRIMII PAŞI CĂTRE INSTITUIREA GENULUI DRAMATIC 71

1. *Prefigurări ale dramaturgiei în scrierile literaturii vechi* 71
2. *Primele texte dramatice româneşti* 76
3. *Veleităţi literare şi diletantism aristocratic* 84

Cap. III. GHEORGHE ASACHI 94

Cap. IV. COMEDIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ PÎNĂ LA 1860 105

1. *Tendinţe de construire a piesei comice* 105
2. *Primele comedii ale scenei profesioniste* 109

Scanned with OKEN Scanner

Cap. V. VASILE ALECSANDRI 120

1. *Primele comedii originale și apărarea naturalului* („Iorgu de la Sadagura" și „Iașii în carnaval") 123
2. *Observații asupra teatrului comic* 126
3. *O aventură caracterologică:* cele patru Chiriţe 131
4. *„Despot-Vodă", o experiență tîrzie* 136
5. *„Fîntîna Blanduziei", capodopera teatrului alecsandrinian* 141
6. *O dramă crepusculară: „Ovidiu"* 146

Cap. VI. PIESA TRAGICĂ PÎNĂ LA „RĂZVAN ȘI VIDRA" 150

1. *De la epic la dramatic* 151
2. *Melodrama pasională și melodrama istorică* 154
3. *Drama istorică și marile modele tragice* 164

Cap. VII. B. P. HASDEU 170

Cap. VIII. PIESA TRAGICĂ ÎNTRE 1867 și 1890 184

1. *Noi drame istorice* 185
2. *Drama „cu teză" și teatrul pasional* 192
3. *Drama țărănească înainte și după „Năpasta"* 197

Cap. IX. M. EMINESCU 208

Cap. X. COMEDIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ ÎNTRE 1860 și 1879 220

Cap. IX. I. L. CARAGIALE 237

1. *Arhitectonica pseudofarselor* 238
2. *„O noapte furtunoasă"* 244
3. *„Conu Leonida față cu reacțiunea"* 251
4. *„O scrisoare pierdută"* 254
5. *„D-ale carnavalului"* 263
6. *„Năpasta"* 269

POSTFAȚĂ 275

Resumé 279

Bibliografia literaturii dramatice românești de la începuturi și pînă la 1899 303

Indice de opere dramatice românești 333

Indice de nume 344

Scanned with OKEN Scanner

CONEXIUNI

(În loc de introducere)

O istorie a literaturii dramatice, și nu a teatrului, pare să contrazică uzanțele. N-avem de gînd, firește, să detașăm total dezvoltarea unui gen prin excelență filoscenic de cronografia spectacolului. Pornim însă de la necesitatea stringentă a clarificării drumului parcurs la noi de formele poetice ale dramei. Ni se pare mai mult decît evident că, *prin structura ei expresivă*, dramaturgia se află mai aproape de celelalte genuri literare decît de artele interpretative. În ceea ce privește evoluția literaturii române, drama s-a întemeiat, la începuturile sale, pe cuceririle epicei și a suferit mult timp de pe urma înaintării lente a limbajului liric. Deși un raport cu scena a fost destul de repede stabilit, natura literară a genului nu și-a pierdut nici un moment preponderența. Pentru o înțelegere mai exactă a „istoriei", care începe cu aceste pagini, este indispensabilă profilarea unor conexiuni generice și urmărirea lor în context.

DRAMĂ ȘI TEATRU

Legăturile multiple dintre literatura dramatică și spectacolul teatral, importante în analiza fiecărui capitol de istorie, se complică semnificativ dacă le privim în mișcare. Descoperim atunci un raport dialectic, în care structurile literar-teatrale originale contrazic, inițial, modelul spectacular dominant. Dimpotrivă, cînd creația dramaturgică nu manifestă tenacitatea proprie înnoirilor autentice se pro-

Scanned with OKEN Scanner

duce alinierea, prin compromis, la tiparul „en vogue" al succesului scenic. Evoluția genului este asigurată însă tocmai de piesele care contrazic pînă la capăt modalitatea teatrală rutinară. Ele provoacă, mai repede sau mai încet, cristalizarea unor noi forme ale artei interpretative care stabilesc o relație de interdependență fertilă între dramă și teatru, pînă la apariția unor alte opere de contur inedit. Legătura cu practica scenei verifică într-adevăr rezistența în timp a operelor dramatice, dar nu datorită teatralității exterioare. Față cu modificările de sensibilitate a receptivității estetice de la o etapă la alta, textul de substanță literară oferă mereu autorilor de spectacole disponibilități regeneratoare. Dimpotrivă, piesele de o literaritate redusă nu mai pot stîrni ingeniozitatea (regizorală) a generațiilor următoare.

Teza primatului literaturii în actul scenic se sprijină tocmai pe natura *poetică* a *teatralității* textului. *Drama crește de la situația inițială către final prin efervescența vizuală și cinetică a dialogului poetic.* Acțiunea ca și tensiunea conflictuală derivă din dinamica dialogală ca elaborări ale artei literare. Dimensiunea *video* a operei dramatice se află înlăuntrul textului și, participînd la modelarea scriiturii, aprofundează țesătura poetică a piesei. Obsesia succesului imediat (întreținută de interese extraartistice) a simplificat nepermis condiția scenică a dramei, reducînd-o la mecanismele unui profesionalism pedestru. Or, *scenicitatea* unei piese teatrale nu poate fi asigurată de tehnica anterior verificată (pe texte mai vechi) a efectelor de joc. Ea este proiecția necesară a unei structuri literare de un anume tip (opera dramatică) și cere o întruchipare teatrală de o originalitate echivalentă creației scriitoricești. Iată de ce *istoria universală a dramaturgiei ni se oferă ca o succesiune de ciocniri între propunerile îndrăznețe ale poeziei dramatice și conservatorismul scenei*, întreținut de gustul unui public format la rutina vechilor succese. Înnoirile fundamentale vin mereu dinspre literatură către luminile rampei. Respinsă, sau numai diminuată prin insuficiența interpretării, opera literar-teatrală de valoare îmbracă uneori, vremelnic, deghizamentul „dramaturgie pentru lectură" dar își relevă, mai devreme sau mai tîrziu, latențele scenice capabile să determine metamorfoze și în arta reprezentării. În perspectivă istorică se desprinde mai

Scanned with OKEN Scanner

clar faptul că insurgențele expresivității teatrale încep în spațiul literaturii și se desăvîrșesc prin depășirea în timp a dificultăților împlinirii lor pe scenă. Rezolvarea decalajelor succesive dintre poezie și spectacol au împins, în salturi periodice, arta teatrului înainte. Numai la scara improvizației cei doi termeni ai ecuației s-au suprapus total ca în jocul folcloric unde, pe scheme știute, actorii deveneau autori, implicînd și publicul în actul de creație.

Drama cultă, în mod necesar *unică*, deosebită și — prin urmare — „nouă", a pus oamenilor scenei, la fiecare nivel al dezvoltării istorice, probleme de transpunere inedite. Evoluția mai înceată a artei interpretative, răspunsurile adeseori incomplete ale acesteia la cerințele textului literar au provocat nu puține întîrzieri și încă alte dificultăți fluxului progresiv al dramaturgiei.

În literatura română din primele șase-șapte decenii ale secolului XIX, această mișcare în contratimp a cunoscut circumstanțele agravante ale începuturilor, mai cu seamă carențele și derutele profesionalității în munca scenică. După o perioadă de predominare a textelor datorate cărturarilor diletanți, pe măsură ce activitatea teatrală se instituționaliza și intra în contact cu implicațiile economice, companiile de actori s-au văzut asediate de neașteptate constrîngeri. Adresîndu-se unui public (nu prea numeros) și foarte puțin cultivat, insuficient sprijinite de stat, teatrele au fost confruntate cu punctul de vedere ultimativ al spectatorilor. Vodevilurile, farsele și melodramele au invadat repertoriul și au modelat în acest sens maniera de joc. Între „spectacolele" imaginare, deduse mental de restrînsa intelectualitate a epocii din lectura dramaturgiei literare europene și ceea ce se petrecea pe scenă s-a păstrat, multă vreme, o mare distanță. „Spectacolul din fotoliu" întreținut de tipărituri în limbi străine, de traduceri selecte (Racine, Molière, Schiller, Voltaire, Alfieri, Goldoni [1], ș.a.) și, de la un timp, de unele îndrăznețe creații românești contrasta puternic cu repertoriul teatrelor pînă spre 1870.

Într-un studiu recent, realizat din perspectiva sociologiei literare, este excelent surprins modul de rezolvare în perioada

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Ed. Fundațiilor, 1941, p. 895—896.

Scanned with OKEN Scanner

pașoptistă a raportului dintre „ceea ce publicul așteaptă“ și „ceea ce teatrul propune“. Este relevată — astfel — presiunea pe care o exercită sala asupra scenei (într-un sens negativ) și elogiată strategia „prin învăluire“ a militanților pentru progres care încercau să împace „gustul celor ce plăteau biletele“ cu „sarcinile educative ale teatrului“ [1]. Mergînd mai departe, fără a pierde din vedere racordul dintre teatru și literatură, trebuie să observăm că obișnuitul decalaj de creștere dintre poezie și scenă cunoaște în epoca acestor strategii de captare a publicului prin compromisuri artistice o agravare care a împins dramaturgia, pentru o bună bucată de drum, într-o poziție stagnantă, contrastînd cu înaintarea grăbită a celorlalte genuri. Enormul pachet de „prelucrări“ și „localizări“ a facilitat, în variate feluri, îmbogățirea limbajului dramatic la noi, dar reducțiile de substanță predominînd, s-au răsfrînt și asupra textelor originale. Încurajarea excesivă a teatrului de divertisment a diminuat dimensiunea meditativă a comediei și a împiedicat dezvoltarea firească a piesei tragice. Concesiile (chiar dacă explicabile) au frînat maturizarea dialogului conflictual în versuri, etapă inerentă formării limbajului poetico-dramatic.

S-a mai întîmplat însă și altceva. Școala de actorie și (practica punerii în scenă) întîrziindu-și cu peste douăzeci de ani amplificarea stilistică, în lipsa acțiunii provocatoare a dramaturgiei, acordul de comunicare cu publicul de la 1840 a dus, prin trecerea timpului, la respingerea unor importante categorii de spectatori. Primele nemulțumiri au fost exprimate de intelectualii care n-au acceptat să prelungească la infinit creditul moral acordat unor oameni de teatru atît de obișnuiți cu concesiile încît sfîrșiseră prin a se confunda cu ele.

Aceasta este semnificația atitudinii luate într-un schimb de scrisori publice cu C. A. Rosetti (*Românul* — februarie-martie 1858) de către trei juni (C. Cornescu, Ad. Cantacuzino, A. Odobescu) vorbind în numele „tinerii boierimi“, cu toate că, după cum singuri o mărturiseau „nici unul n-avea rang de protipendadă“. Redactate de Odobescu,

---

[1] Paul Cornea, *Regula jocului*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 244—262.

Scanned with OKEN Scanner

scrisorile dezvăluie, odată cu precocitatea abilităților polemice, o adîncă îngrijorare pentru „teatrul național" care „nu-și îndeplinește misia" de vreme ce „repertoriul e rău și rămîne rău". Din epistole, pe lîngă scăpărătoarele lovituri de spadă care-l anunță pe marele polemist de mai tîrziu, nu lipsesc cuvintele bune pentru comediile lui Alecsandri și pentru talentul lui Millo. Fundamentală rămîne însă critica față de o direcție care „nu dovedește cîtuși de puțină aplecare spre propășire". Orgoliul lezat (căci Rosetti afirmase că „junea noblețe nu este patriotă") face, pînă la urmă, loc justificării militante (democratice chiar) a refuzului de a merge la spectacole cît timp „prezența celor care simt cît teatrul actual e de stricător pentru moralitatea și bunul-gust al norodului n-ar fi decît o îmbărbătare spre a stărui la rău, și din parte-le o jertfă fără folos a simțului artistic și a conștiinței de bun patriot".

Așadar, acordul dintre teatru și public este denunțat de noua generație cultă, în multe privințe diferită de auditoriul „tombaterelor". Chiar dacă nu se produce imediat o modificare vizibilă a exigențelor generale, în jurul lui 1860 apare în critica dramatică o modalitate a analizei apropiată de relația ce o semnalase Odobescu între conștiința patriotică și elevația simțului artistic. Chiar și C. A. Rosetti, cînd trece de la pledoaria de principiu pentru susținerea Teatrului Național, la judecarea pieselor și a spectacolelor se desparte de îngăduința protectoare. Într-o cronică a acestui vechi pașoptist găsim una dintre cele dintîi admonestări adresată superficialității salonarde care pătrunde în comediografia lui Alecsandri [1]. Necesitatea educației estetice este semnalată, nu fără precauții diplomatice, în foiletoanele critice din *Independința* ale lui Radu Ionescu „Știm prea bine" scrie în 1861 autorul „Principiilor criticei" cum „că teatrul clasic al altor națiuni nu se poate încă juca la noi regulat: pe lîngă artiști mari, se cere și o dezvoltare de gust la care n-a ajuns încă publicul nostru. Cu toate acestea, am dori să vedem jucîndu-se cîte o dată vreunul din aceste capete-d'operă pentru formarea actorilor și a publicului" [2].

---

[1] *Românul*, I, nr. 30, 31 noiembrie 1857.
[2] *Independința*, IV, nr. 1, 3 octombrie 1861.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea potrivit căreia repertoriul condiționează și controlează dezvoltarea teatrului ca artă cîștigă mereu teren. Experiența acumulată conturează mai clar dependența spectacolului în plan axiologic de alegerea pieselor.

Imediat după 1860, se accentuează în viața teatrală un conflict de opinii care, strîns legat de chestiunea raportului dintre dramă și scenă, capătă una dintre cele mai clare cristalizări în „dihonia" dintre doi mari actori: Matei Millo și Mihail Pascaly. Trecînd peste aspectele secundare ale acestei adversități (răbufniri de orgoliu, neînțelegeri financiare), primordială este *deosebirea de viziune*, altfel spus diferențele de gust *literar* și conceperea diferită a căilor către *succesul teatral*. Am mai avut prilejul să demonstrăm că punctul de vedere care-i repartizează lui Millo sarcina de apărător al *realismului* față cu *romanticul* Pascaly nu rezistă unui examen corect al situației [1]. Format în atmosfera teatrală a Parisului dintre 1841 și 1846, Millo n-a fost, în nici un caz, un anti-romantic, dar înclinînd mereu mai stăruitor (pînă la specializarea absolută) către partiturile comice a reținut lecțiile unor actori de gen ca Samson sau Bouffé în loc de pasionalitatea dezlănțuită a unui Fréderick-Lemaître (pe care s-a mulțumit să-l admire). Pascaly, tragedian prin excelență, a luptat din greu cu tentațiile jocului temperamental, însă erorile sale — cîte au fost — mai curînd contraveneau decît se potriveau codului romantic al respectării „legilor generale ale naturii". Deosebiți ca actori prin vocație, dar supuși, unul și celălalt, oscilației proprie epocii, între romantism, neoclasicism și anticipările manierei realiste, Millo și Pascaly ar fi putut coexista în armonie deplină dacă nu i-ar fi despărțit atitudinea față de repertoriu. De fapt, Millo, care a făcut enorm pentru progresul teatrului în perioada pașoptistă, a pierdut, mai tîrziu, contactul cu timpul, instalîndu-se în citadela obișnuințelor sale din tinerețe. Cînd se produce ruptura hotărîtoare dintre cei doi capi de școală (în 1863) ca și în deceniile ce urmează, Millo continuă să reprezinte, aproape în exclusivitate, comediile lui Alecsandri, propriile sale operete și vodeviluri, producții străine de același model. Pascaly însă, pe lîngă numeroase melodrame fără valoare,

[1] *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, București, Editura Minerva, 1971, p. 255—256.

Scanned with OKEN Scanner

abordează temerar marele repertoriu european modern (romantici ca Hugo, Vigny, Dumas-père, clasicizanți mai vechi, cum era Delavigne, și foarte noi ca Ponsard, autori ai actualității imediate, punînd probleme dificile interpretării, printre care Dumas-fils și Sardou). Consecința imediată a acestor îndrăzneli este crearea ambianței scenice favorabile piesei tragice românești, pînă atunci foarte puțin exersată spectacologic [1]. Abilitarea actorilor pentru tipologia „serioasă", obișnuirea publicului cu alte resurse ale teatralității decît comicul amuzant (cu sau fără implicații satirice) au venit în întîmpinarea unor drame care întorceau spatele compoziției vodevilești. Referindu-se la conflictul din anii 1863—1868 între Millo (director-concesionar al Teatrului Național) și Pascaly (conducător al „Societății dramatice" din sala Bossel), Ollănescu-Ascanio ne-a lăsat o grăitoare mărturie: „Fără tăgadă, lumea cultă dădu de la început verdictul său în favorul Societății dramatice. În lupta dintre cele două teatre românești, o rivalitate nu se mai putu în curînd stabili — prin deosebirea nivelului — pe tărîmul artei. Unul făcea progres, celălalt stătea pe loc; unul urmărea — deși cu multe greutăți și neajunsuri — îmbunătățirea mijloacelor de execuție și înălțarea, printr-însele, a gustului public; celălalt — dînd pururea întreaga-i măsură, pururea aceeași — ori n-avea ce mai preface, ori schimbările-i nu-și purtau efectele lor dincolo de lumina rampei" [2]. De fapt, Pascaly ascultase și pricepuse (parțial) mesajul inovator al literaturii dramatice din contemporaneitatea europeană și românească. Spre deosebire de Millo, cantonat între hotarele unei comediografii care bătea pasul pe loc (în așteptarea lui Caragiale), oponentul său (mai tînăr) adăugase pasiunii pentru melodramă un mare interes pentru afirmarea la noi a creației tragice în faldurile teatrului istoric. În mod firesc cu Pascaly în rolul principal și cu trupa sa a avut loc la 10 februarie 1867 premiera lui *Răzvan-vodă*, moment-cheie pentru in-

---

[1] Cazul dramei meritorii *Grigore Ghica, domnul Moldovei*, publicată în 1864 de Al. Depărățeanu și care a fost reprezentată abia în secolul următor nu este izolat.

[2] Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

trarea întregii dramaturgii naţionale într-un nou ritm de creştere.

De aci încolo decalajul dintre dramă şi teatru păstrează intervalul de referinţă normal. Generaţia de actori care urmează lui Millo şi Pascaly (ilustrată de Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara) se apropie de posturile avansate ale literaturii. După un timp însă, acordul devine precar şi apar noi semne de „nepotriviri". Astfel, în 1890, datorită interpretării, o piesă neobişnuită, *Năpasta,* avea să cunoască o răsunătoare cădere scenică, la baza căreia reîntîlnim vechiul proces dialectic.

DRAMĂ POETICĂ ŞI DRAMĂ LUDICĂ

Este de la sine înţeles că dinamica relaţiilor dintre dramă şi scenă nu rămîne fără consecinţe asupra principiului constructor al pieselor, determinînd hotărîtoare opţiuni de viziune. Vom întîlni, în secolul XIX, dar şi mai tîrziu, texte scrise pentru a dobîndi imediat succesul scenic şi altele care, aparţinînd nu mai puţin genului dramatic, ignoră tacit sau explicit (în forme polemice) teatralitatea facilă. Dramele din prima categorie resimt ca un balast virtuozităţile cuvîntului artistic şi, de aceea, cînd nu părăsesc cu totul sfera literaturii, proliferează la periferiile zgomotoase (şi pitoreşti) ale acesteia.

Mai importantă este pentru cercetarea noastră delimitarea unor direcţii contrastante în dramaturgia propriu-zisă, în limitele căreia aspiraţiile către arta literară rămîn sincere şi intensive.

Descoperim, şi de această dată, urmări ale oscilaţiei între dominanta literară şi dominanta scenică, dar într-o cristalizare de un alt tip. Ni se pare, astfel, că putem stabili o demarcaţie clară între *drama poetică* pe de o parte, *drama ludică* pe de alta.

Drama poetică nu poate fi definită prin versificarea dialogului şi nici prin tensiunea lirică a acţiunii, ambele înfăţişări laterale (şi deloc obligatorii) ale unui concept mai complex. Avem în vedere *drama* ca formă a elaborării *poetice*, cu alte cuvinte opera literară în care limbajul revelator

Scanned with OKEN Scanner

(capabil să dezvăluie realităţile sufleteşti ale omului şi să le proiecteze în universalitate) se slujeşte de disponibilităţile *situaţiei dramatice*.

Nu încape îndoială că în configurarea sa ca text poetic, drama se întemeiază, într-o mare măsură, pe mijloace care-i aparţin, fără a pierde însă contactul cu legile generale ale literaturii. Aşa, de pildă, *prezenţa* (apriorică) a publicului, inerentă procesului de gestaţie a piesei de teatru, provoacă *în drama poetică* rezolvări de limbaj, specifice, dar, în acelaşi timp apropiate prin adîncime şi noutate, altor efecte (din lirică sau epică) ale determinărilor istorice. Dimpotrivă, creaţiile dramatice, care se îndepărtează de condiţia poetică, soluţionează aceeaşi problemă prin adaptarea la un tipar extrinsec, considerat, într-un anume timp, ca reprezentativ pentru gustul publicului. În vreme ce *drama poetică* ţine seama de *timp* considerîndu-l în mişcare, şi, de aceea, îşi păstrează iniţiativa, *drama ludică* imaginează restrictiv, răspunzînd unui cod static, confirmat de succesele anterioare.

Faţă de producţia superficială, bazată pe tehnica unei teatralităţi mecanice (cum sînt piesele de „bulevard"), *drama ludică* se detaşează, adeseori, printr-un nivel stilistic mai variat, cu o capacitate de invenţie superioară. Ea aparţine literaturii, dar — de fapt — zonelor ei epigonice, depăşind rar mediocritatea prin creaţii de iscusit finisaj. Considerăm această modalitate ca *ludică*, nu atît din pricina priorităţii pe care o acordă efectelor de joc cît, mai ales, datorită concepţiei sale despre originalitate. Dimensiunea *ludică* a acestei modalităţi nu se confundă cu prioritatea acordată efectelor spectaculare de joc. Caracteristica ei principală este înţelegerea dramei ca gen supus unui *sistem închis de reguli* care nu tolerează nici o ieşire din *ritm*. Invenţia dramaturgică este sever subordonată unei *ordini stabile* care, respectată, oferă satisfacţia conformistă a jocului corect. Ereziile vor fi bineînţeles, calificate ca „nedramatice" şi condamnate fără drept de apel.

În multe împrejurări *drama ludică* este rezultatul prelungirilor artificiale ale structurilor *dramei poetice* din etapele anterioare ale istoriei. Tragediile lui Corneille şi Racine au aparţinut concepţiei *poetice* a genului, în vreme ce Crébillon a convertit marile modele clasice în plăsmuiri *ludice*. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

operele de frunte ale lui Ibsen aparțin, viziunii „poetice", imitatorii săi tardivi (un Ludwig Fulda, de pildă) ne apar ca prizonieri ai regulilor unui joc învechit. Codificarea, instituționalizată după 1870 de către Francisque Sarcey, a „piesei bine făcute", este, poate, una dintre cele mai reprezentative teoretizări ale „dramei ludice", cu însemnate consecințe și în teatrul românesc.

În perspectivă diacronică, relația dintre *drama poetică* și *drama ludică* capătă astfel o dinamică repetabilă. Prima direcție, rupînd ritmul structurilor îmbătrînite stabilește unul sau mai multe modele care, cu timpul, transformă creația dramaturgică într-un joc închis. Noile forme reiau ciclul contradicțiilor, ciocnindu-se, în același timp (la tensiuni diferite), de repertoriul subliterar și de creațiile epigonilor „ludici" ai dramaturgilor-poeți din generația precedentă. Lanțul dialectic al nepotrivirilor dintre *dramă* și *teatru*, se reflectă, diversificat în laboratorul dramaturgiei.

În comediografia românească, primele structuri poetice apar paralel în Muntenia (Faca, Bălăcescu) și în Moldova (farsele lui Alecsandri dintre 1844—1855). Construcția vodevilescă a acestor arhetipuri cu certe valențe literare este înconjurată și succedată de avalanșa imitațiilor. Alecsandri însuși devine, în teatrul comic de după 1860, propriul său epigon. Chiar și atunci cînd — părăsind liniaritatea — se decide să treacă la construiri complicate, el se lasă asediat (în *Despot-Vodă*) de regulile dramei hugoliene, aglomerînd piesa cu efecte ludice — validate cu treizeci-patruzeci de ani mai devreme. Abia în *Fîntîna Blanduziei* reîntîlnim suflul poetic al creațiilor din tinerețe, mai cu seamă curajul de a elabora o sinteză originală între comicitatea clasică și tragicomedia romantică, în spiritul cursului ascendent al dramaturgiei.

În delimitarea unui curs „poetic" al dramei față de paralela „ludică", analiza dialogului ne oferă probe concludente. În vreme ce drama ludică subordonează dialogul unei dinamice autonome a acțiunii, piesa poetică *acționează prin dialog*, întemeindu-se pe comunicarea neîntreruptă dintre intrigă și cuvînt. Fără a se mulțumi să împingă, prin schimbul de replici, mersul înainte al conflictului, ea substanțializează

Scanned with OKEN Scanner

tensiunea teatrală a conversației prin „jocul secund" al unui limbaj plurivoc.

Găsim o bună exemplificare a distanței dintre înțelegerea *ludică* și viziunea *poetică* a valorilor dialogale, comparînd piesele meritorii care-l preced pe Caragiale cu operele marelui dramaturg. Așa, de pildă, între *O alegere la senat* și *O scrisoare pierdută*, întreaga măsură a deosebirii de valoare o găsim în insuficiența *poetică* a dialogului, la Iacob Negruzzi, cu repercusiuni asupra tipologiei și, în cele din urmă, asupra ansamblului compozițional. Comediile caragialiene se caracterizează, dimpotrivă, prin potențialul expresiv al vorbirii din scenă. Îngăduindu-și, cu dezinvoltură, nerespectarea legilor farsei (specia care-i servește ca deghizament pentru o arhitectonică proprie, cu mult mai complexă), autorul *Scrisorii pierdute* reconstruiește teatralmente dramaturgia comică prin înaintarea sa impetuoasă în structurile profunde ale dialogului.

Examinarea succesiunii formelor în istoria literaturii dramatice nu se poate dispensa de elucidarea raporturilor dintre poezia teatrală și mecanica ludică pentru a deosebi o piesă de alta dar și pentru a analiza structurile compozite ale genului. Cercetînd drama *Răzvan și Vidra* — de pildă — putem observa cum schema de joc, omologată de predecesori, a cercului închis pe care-l străbate eroul damnat, de tipul lui Ruy-Blas, este remodelată total prin originalitatea, de formă și fond, a dialogului conflictual. Gîndite în procesul de organizare poetică a cuvintelor, construcția situațiilor și dinamica teatrală capătă o bază artistică fertilă, ostilă poncifelor.

În această perspectivă, a doua jumătate a secolului XIX ni se înfățișează, în dramaturgia română, ca o epocă a bătăliilor pe care le poartă principiul poetic pentru „arderea etapelor" în efortul de depășire a hegemoniei modelului ludic. Relația necesară dintre *drama poetică* și contextul autohton, inerentă aspirației către originalitate, n-a exclus deschiderea către marea experiență europeană, dar a impus o selecție a punctelor de contact. În afirmarea propriei sale personalități, teatrul de substanță literară, găsind în matricea națională spațiul său firesc de dezvoltare, și-a păstrat căile de comunicație cu poezia dramatică din alte părți, străduin-

Scanned with OKEN Scanner

du-se — în același timp — să respingă mediocritatea de import, multiplicarea schemelor farsei în primul rînd. Reacțiile violente din 1869 ale lui Cezar Bolliac (în calitate de critic dramatic) față de dominarea „comediei basse“ [1] și în favoarea repertoriului tragic, trebuie adăugate numeroaselor lănci rupte de alți cronicari ai timpului pentru curmarea autocrației bufonadelor.

Această comasare a *comediei* cu *piesa ludică*, bizară la prima vedere, devine explicabilă în perioada dintre 1860 și 1879, cînd teatrul comic al lui Alecsandri trecuse simțitor de faza descoperirilor, iar Caragiale nu apăruse încă.

Prestigiul artistic al piesei grave se întemeia concomitent pe concepția aristotelică despre noblețea tragediei și pe predilecția crescîndă pentru drama romantică. Prietenul francez al lui C. A. Rosetti, Taxile Delord, care propaga evanghelia hugoliană în paginile ziarului *Românul* prin 1857—1858, lega firesc încrederea sa în „*viitorul Dramei*“ de ocolirea ludicității nude. Teatrul era solicitat să nu lase „ideea pentru fapt, poezia pentru meșteșug, simțămintu și patima pentru pitoresc“. Rămîne să mai observăm că legarea speranțelor unui progres poetic al literaturii dramatice de compoziția „serioasă“, manifest depărtată de comediografia frivolă, implica, îndeobște, chemarea către *subiectul istoric*. Întîlnim aici o semnificativă combinare a unei necesități de ordinul *formei* cu o condiție de *conținut*. Ieșirea genului dramatic din impasul teatralității minore afla în dezideratul pașoptist al retălmăcirii trecutului românesc un excelent recurs la situațiile fundamentale. Explorarea subiectelor substanțiale ale istoriei naționale sprijinea, în modul cel mai natural, răzbaterea către universal. Jocului rutinar vodevilesc îi erau astfel opuse problemele unui material dramatic inedit, care cerea rezolvări estetice complexe.

Relația dintre drama poetică și drama ludică nu poate fi privită numai ca un factor de postcalculație estetică. Ea clarifică mersul evolutiv al genului, explicînd adeseori dificultățile înaintării. Astfel, o putem detecta în mișcările oscilatorii ale piesei noastre „serioase“ de după 1860 între teatrul istoric, drama „cu teză“ și primele răspunsuri filoibseniene.

[1] *Trompetta Carpaților*, 1869, 27 noiembrie/8 decembrie, nr. 780.

Scanned with OKEN Scanner

O dată mai mult asistăm, în acest context la corelarea căutărilor poetice cu investigarea unei tipologii și a unor conflicte de o tulburătoare noutate față de experiențele anterioare. Schemele prefabricate de joc teatral (împrumutate sau nu) devin inoperante în construirea unor situații inedite și vor întîrzia, prin persistența lor, creșterea calitativă a pieselor cu subiect contemporan. Invenția teatrală poetică se va descătușa treptat, în ultimele decenii ale veacului, descoperind alte forme ale dramei, mai întîi feeria de inspirație neoromantică și simbolistă, și, într-un tîrziu, tragicomediile actualității. Cînd va izbuti să-și creeze căile sale proprii de reflectare a realității imediate, dramaturgia se va găsi, substanțial învigorată, față în față cu necunoscutele noului secol.

Noi conexiuni capătă relief pe măsură ce apropiem obiectivul de istoria structurilor dramei. Juxtapunerea itinerariilor pe care le descriu în istorie cele trei genuri principale ale literaturii va accentua conturul legăturilor interioare, arătîndu-se cum elementele epicii și ale liricii participă la metamorfozele dramei. Dar, în vreme ce relațiile dintre dramă și teatru, ca și cele dintre piesa poetică și cea ludică, au căpătat firesc un caracter preliminar, intercomunicațiile celor „trei glasuri ale poeziei“ pot lua mai curînd forma unor concluzii urmînd a fi deduse din observațiile istoriografice ce urmează.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. I

FORME DRAMATICE ÎN LITERATURA POPULARĂ

Oralitatea este definitorie pentru literatura populară. Trebuie să ne reamintim, însă, că această modalitate *spusă* a poeziei se dezvoltă printr-un contact inerent cu publicul. Compoziția literar-folclorică pretinde un ansamblu de mijloace expresive destinate să dea textului un contur spectacular. În lucrarea sa *Basmele române*, Lazăr Şăineanu, urmărind modul în care povestitorul din popor își asimilează psihologic „elementul fantastic și-i dă caracterul realității", citează din D. Stăncescu și, încă mai amplu, din Giuseppe Pitré descrieri ale „mimicii uimitoare" cu care un pădurar vlăscean și o țărancă palermitană interpretau creațiunile „imaginațiunei poporale" [1]. Mai cu seamă pasajul din prefața „fiabelor" siciliene evocă un impresionant arsenal de efecte scenice: „o mișcare continuă din ochi, din brațe, din picioare, din întreaga-i ființă, o schimbare perpetuă de atitudini, o necurmată agitațiune a corpului, care se pleca, se înălța, colinda prin odaie, se așternea mai mai la pămînt sau sălta pare că ar fi vrut să zboare. Vocea-i lua toate tonurile, parcurgea toate gamele, cînd dulce și gravă, cînd domoală și solemnă, sau repede și gîfîindă, cînd înduioșată și înspăimîntată, cînd vibratoare și veselă ca un hohot de rîs *Ea se pricepea mai ales să împrumute toate accentele, toate intonațiunile personagiilor sale* (s.n.)".

---

[1] Lazăr Şăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, Tip. C. Göbl, 1895, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Elementul decisiv în această „spunere" a unui basm nu stă în dinamica gestică (reflex secundar al *teatrului*), ci în tendința de alunecare dintr-o formă monologală într-una dialogală, cu accentuarea corespunzătoare a obiectivității povestitorului. Teatralitatea generică a literaturii populare capătă pe tărîmul speciilor epice (balada, basmul, anecdota, ș.a.) o acuitate specifică. În vreme ce producțiile lirice cer o identificare a interpretului cu autorul colectiv, chiar dacă uneori convențională (ca în *bocete*), creațiile narative favorizează o disjungere a glasurilor interioare din text, acordînd recitării o polidimensionare dramaturgică.

Distingem, mai întîi, în creația literară folclorică de orice tip o prezumare a creării de noi variante prin *prezența* unui interpret și, în al doilea rînd, o despărțire caracteristică a structurilor monologale de cele cu disponibilități dialogale, ultimele depășind pragul teatralității sublimate și promovînd o descătușare, de variate amplitudini, a dramaticului. Dacă ținem seama că, în mod obișnuit, transmiterea textelor folclorice se realiza în forme paraspectaculare (șezători, priveghiuri, ceremoniale festive etc.) nu putem să nu observăm, pe de o parte, caracterul dual al publicului (interpreți și spectatori totodată), iar, pe de altă parte, structura mixtă a „reprezentației": recitări monologale și scenarii dialogale într-o succesiune liberă a etapelor „reprezentației".

Șezătoarea (și celelalte reuniuni similare) au îndeplinit veacuri de-a rîndul funcția spectacolului teatral laic, dinamizînd și vizualizînd mai ales producțiile epice ale folclorului. De fapt caracterul *sincretic* al creațiilor populare, a produs o stare activă de întrepătrundere a formelor care ne îngăduie cu greu să despărțim poezia anonimă în genurile distincte ale literaturii culte.

1. EPIC ȘI DRAMATIC. BASMUL ȘI BALADA CA MONODRAME.

Distanța dintre structurile narative și cele dramatice se amplifică, mai ales, prin formele de expresie filoscenice ale acestora din urmă. Decalajul va deveni mai puțin important în folclor unde scena lipsește și dramaticul se dezvoltă ca o formă plurivocală a oralității. Deosebită într-o mare

Scanned with OKEN Scanner

măsură de modalitățile poeziei lirice, creația epică devine, adeseori, un monolog conflictual în multe privințe asemănător cu drama. În pofida diferențierilor dintre genuri, dacă sînt privite în perspectivă istorică, compozițiile orale de tip narativ (basmele mai ales) ne apar ca cele dintîi exerciții dramaturgice de limbă românească, cu mult mai importante prin lucrul lor poetic pentru evoluția limbajului literar-teatral decît jocurile măștilor și alte producții folclorice spectaculare de o textualitate rudimentară. Constatarea unui teoretician sagace al literaturii, după care „Drama este un gen literar care se întemeiază pe formele prezentării orale, și într-un sens ea depinde de măsura în care aceste forme se pot considera în alte genuri literare ca modele de prezentare literară“ [1], deși formulată într-un alt context, exprimă un adevăr util înțelegerii izvoarelor folclorice ale dramaturgiei. Pentru că atunci cînd „alte genuri“ cum ar fi epicul capătă — în folclor — întocmiri de o oralitate teatromorfică efectul este un model compozițional care anunță teatrul cult de mai tîrziu, într-un chip mai profund decît toate scenariile cu interpreți multipli din „alaiuri“ sau vicleimuri. La aceasta contribuie cîțiva factori importanți: „personalizarea“ și vizualizarea mesajului, schema strict antitetică a basmului popular *(albul* împotriva *negrului)*, rolul decisiv pe care-l joacă în basm și în baladă *mișcarea* ca *funcție* a personajelor.

În ceea ce privește primul dintre acești factori, el a fost minuțios descris ca fenomen stilistic de către Ion Coteanu: „Deprins cu dialogul — modul său obișnuit de exprimare — vorbitorul popular nu poate susține multă vreme în vorbirea indirectă o descriere sau o povestire . . . Detașarea subtilă de text îi este străină, în primul rînd pentru că deprinderile lui cotidiene sînt altele, în al doilea rînd pentru că, dincolo de cuvinte el vede obiectele și ființele la care se referă. Intrat în miezul întîmplărilor povestite, el distribuite laude și mustrări, apreciază și blamează sau, uneori, filozofează pe marginea lor. Această participare, în care și auditorul este solicitat cu insistență, o numim dramatizare. Ea este o copar-

[1] Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, București, Editura Univers, 1973, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

ticipare a povestitorului și o asociere a destinatarului și se expune reținerii intelectuale din unele mesaje culte." [1]

Aceste observări ale stilului propriu narației folclorice includ pe de o parte trăsăturile unui *monolog* emoțional rostit pentru un *public*, pe de altă parte natura vizuală a relatării, care acordă acțiunii un fel de scenografie cinetică (decor și costume în mișcare nuanțată). Atunci cînd aceste atribute ale rostirii narative se aplică unui basm sau unei balade întreaga „zicere" capătă o teatralitate în doi timpi: *trecutul* acțiunii povestite și prin imixtiunea continuă a naratorului, implicarea *prezentului* în firul anecdotei. Relevantă este însă mai cu seamă îmbinarea monologului (discursul interpretului-recreator) cu dialogul dintre personajele narației. Avem astfel un tip particular de *monodramă* susținută și de o conformație a textului simili-dramaturgică. Basmul mai cu seamă (v. și analiza morfologică a lui V. I. Propp [2]) pleacă de la o *situație inițială* și se dezvoltă prin una sau mai multe „mișcări" conducînd conflictul, aristotelic, către apogeu și deznodămînt. Întreaga structură este dominată de dinamica *personajelor*, definite întotdeauna prin *fapte*, prin acțiuni. Dacă adăugăm la aceste elemente și maxima concentrație a dialogului și a relatărilor de mișcare căpătăm mai clar imaginea quasiteatrală a producțiilor epicii populare.

Evidențierea profilului dramatic al basmului sau al baladei ne interesează, firește, nu pentru a lărgi abuziv fondul teatral al folclorului. Importantă este accentuarea relației dintre compoziția narațiunilor anonime și destinația lor spectaculară, faptul că ele (basmele, snoavele etc.) sînt concepute pentru a fi interpretate în public, constituind partea cea mai substanțială a șezătorilor și a celorlalte adunări tradiționale de divertisment poetico-histrionic. Pe lîngă elementele teatrale de structură, evidențiate mai sus, narațiile poporane își accentuează disponibilitatea „scenică" prin vizualitatea susținută a acțiunii, dezvoltată în repezi schimbări de decor și pigmentată de un pronunțat gust pentru tra-

---

[1] I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române — Stil, stilistică, limbaj* — București, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 109—110.

[2] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

vestiuri. La acestea se adaugă și predilecția pentru răsturnările neașteptate de situații (adevărate „lovituri de teatru"). Dacă examinăm, dintre multele mostre posibile, o baladă cum ar fi *Iovan Iorgovan* (în varianta din Colecția Gh. Catană [1]) ne atrage atenția arhitectonica teatrală a succesiunii episoadelor care avansează prin tensiunea dialogurilor, animația optică a acțiunii și releul surprizelor spectaculoase. Balada debutează cu descrierea *situației inițiale:* dintre cele trei surori venite la cules de flori în pădure cele două mai mari o părăsesc pe mezina Ana care, adormită, se trezește singură în zori. De aici încolo încercările patetice ale Anei de a ieși din încercuirea hățișurilor în lumea sa firească („la drumul de cară, să dau de surori iară") se confruntă cu stavili simbolice; mai întîi indiferența Cucului care, negăsind pentru sine vreun folos în ajutorarea fetei, refuză „s-o scoată" din codru, apoi atacul perfid al unui șarpe cumplit. Cînd, în sfîrșit, sosește, de la mari depărtări, viteazul Iovan Iorgovan care ucide monstrul, în loc de „happy-end" se conturează cea de a doua situație tragică; dragostea fulgerătoare care-i cuprinde pe cei doi tineri se dovedește a fi o nouă capcană. Primului sărut îi urmează *recunoașterea* în modalitatea cea mai prețuită de Aristotel: („cînd surprinderea e provocată de întîmplări ușor de crezut") care strecoară în dulceața deznodămîntului spinul vinovăției. Iovan și Ana sînt „frați adevărați", despărțiți prin blestemul părinților. Acest apolog tragic despre om și destin își datorează teatralitatea, nu numai vocației dramatice a mitului ci și formelor de expresie corespunzătoare, patosului concentrat al dialogurilor îndeosebi.

Basmele și baladele au provocat în mod firesc variate prelucrări teatrale în folclorul tîrziu, destinate repertoriului tradițional de sărbători. Numărul mare al „pieselor" de acest tip culese de folcloriști (chiar dacă poartă amprenta impactului cu teatrul cult) este edificator pentru teatralitatea latentă a punctelor de plecare.

---

[1] Gh. Catană, *Balade poporale din gura poporului bănățean*, Brașov, Editura librăriei I. Ciurcu, 1916, p. 45—56.

Scanned with OKEN Scanner

2. TEATRALITATEA GENUINĂ A JOCURILOR DE COPII ȘI TINERI

Pentru că nu se desfășoară într-o formă spectaculară cu public, jocurile de copii nu sînt privite astăzi de folcloriști ca producții dramatice, deși — după cum vom vedea — ipotezele de acest gen n-au lipsit cu totul.

Istoriografia spectacolului, de asemenea, n-a crezut necesar să cuprindă la capitolul manifestărilor originare această tulburătoare așezare a lumii în viziune teatrală. Din perspectiva unei diacronii a literaturii dramatice lucrurile stau însă cu totul altfel.

Nu poate fi vorba, bineînțeles, de a considera întregul material al jocurilor de copii și tineri ca un ansamblu de structuri literar-teatrale. Dar atunci cînd, într-unul dintre aceste jocuri, mimarea vieții se realizează printr-un scenariu conflictual, în care drumul spre deznodămînt trece prin filiera unui dialog de incantație poetică, nu putem face abstracție de ambianța dramatică care înconjură aventura cuvîntului. În aceste cazuri grupul de copii care *interpretează* jocul pleacă de la un „soggétto" susținut de un schimb de replici mai mult sau mai puțin fixe, mai mult sau mai puțin improvizate. Imitînd viața adulților, copiii o refac în sinteze imaginare, intrînd cu seriozitate în pielea unor personaje-caractere. Reprezentarea realității în reducții semnificative uzează adeseori de metaforica filoscenică. În jocurile care se transpun în lumea animalelor întîlnim uneori adevărate fabule dramatizate.

Dintre speciile folclorului copiilor, cele cu un restrîns caracter ludic cum sînt *cînticelele* rostite de unul singur (cele mai multe de origine magică) sau *numărătoarele* dinaintea jocului ne apar exterioare organizării dramatice a cuvîntului. Ceea ce le exclude nu este, cum s-ar putea crede, forma monologală ci absența imagisticii conflictuale. Cînd aceasta supune însă unei fermentații specifice recitativul, el se transformă într-un „moment" teatral, evocînd prin vervă dialogală ciocnirea oponenților ca în următorul apolog miniatural cules de Eminescu:

Mere racul a peți
La broscuța-n pipirig,
Află broasca nevedind.

Scanned with OKEN Scanner

— Bună ziua, roască broască!
— Sănătos, race drace!
Placă race la prînzit.
— N-am venit ca să prînzesc,
Ci-am venit să te peţesc.
— Me-a dracu după tine
Că n-ai cap de cumenac
Nici piciorul de nădrag [1].

B. P. Hasdeu observa în cursul său de „etnopsihologie“ (1892—1893) cum că „jocurile copilăreşti“ cuprind „primele începuturi de acţiune dramatică“ încît „în primele manifestaţiuni omeneşti, a stării celei mai fragede, se datoreşte origina celei mai superioare creaţiuni din cîte genuri literare există“ [1]. Într-o revistă aflată sub direcţia acestui întemeietor al folcloristicii ştiinţifice româneşti, găsim un studiu substanţial dedicat *Elementului dramatic în jocurile copiilor* [2] sub semnătura lui Dem. Constantinescu, în care punctul de plecare este tocmai similitudinea dintre originea teatrului şi teatralitatea generică a jocurilor de copii, ca „una din primele manifestaţiuni ale omului“. Este stăruitor analizat jocul aromân „Barba mea de asime“ (barba mea de argint) din colecţia Pericle Papahagi, cu un scenariu complex care îi sugerează cercetătorului structura unei piese în patru acte. Dar, chiar dacă în alte culegeri nu găsim dezvoltări de o asemenea proporţie ale „sîmburelui dramatic“, producţii similare mai pot fi detectate atunci cînd transcrierea culegătorului nu rezumă excesiv etapele jocului. Dem. Constantinescu, care este interesat — pe bună dreptate — numai de acele jocuri „care sînt însoţite de cuvinte“, crede astfel că „De-a v-aţi ascuns“ (în formele autentice) este „o dramă rudimentară“, iar „D-a baba oarba“ o piesă în trei acte, fiecare dintre ele îmbinînd *cuvîntul* cu *mişcarea* („facerea“ unuia dintre jucători, răspîndirea celorlalţi, silinţa de-a nu fi prinşi şi de-a ajunge la locul hotărît). Dacă luăm una dintre

---

[1] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VI, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 258.

[2] Vezi Pericle Papahagi, *Introducerea la „Jocurile copilăreşti ale aromânilor“*, în Gr. C. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, Bucureşti, Tip. Corpului Didactic, vol. II, 1900, p. 75.

[3] *Revista nouă*, VII, 1894, nr. 7, p. 268—273.

Scanned with OKEN Scanner

„dramele copilăreşti“ pomenite în studiul din *Revista nouă* („D-a feţele“) şi o cercetăm într-o transcriere structurală putem obţine schema arhetipală a unui întreg grup de jocuri, cele axate pe bătălia dintre *bine* şi *rău*, prin împărţirea copiilor în două armate opuse. „D-a feţele“ pleacă de la maniheismul vechilor credinţe: *Îngerul* şi *Dracul* cer pe rînd *Căpeteniei* jocului cîte o „faţă“, încercînd să ghicească pseudonimul dat în taină de către acesta fiecărui copil:

„Mai întîi vine Îngerul către căpetenia copiilor, sărind într-un picior. El zice:

— Glin, glin, glin, glin.

— Cine este? întreabă căpetenia.

— Îngerul, i se răspunde.

— Ce caută?

— Feţe.

— Ce fel de feţe?

— Ca vioreaua (sau ca nucul etc.)“

Dacă *Îngerul* nimereşte astfel denumirea ascunsă a vreunuia dintre jucători îl încorporează pe acela în ceata sa. Urmează, cu acelaşi ceremonial tentaţia *Dracului* de a forţa misterul numelor tainice, cu scopul de a recruta, la rîndul lui, ostaşi. După ce s-au format cele două grupuri, *Îngerul* şi *Dracul* se luptă pe linia unui hotar imaginar, încercînd să-l tragă pe adversar pe tărîmul său. Ultima parte a jocului implică odată cu improvizaţia verbală şi elemente de pantomimă:

„Dacă biruieşte Îngerul pe Dracul . . . atunci toţi cu toţii se iau după Dracul, îl huiduiesc, şi-l aleargă niţel, fără a-i face rău ci rîzînd şi făcînd haz de Dracul că este biruit şi copiii toţi trec în partea Îngerului. Dară dacă biruieşte Dracul pe Înger trăgîndu-l peste hotar la dînsul, copiii trec în partea Dracului, cu buzele lăsate şi trişti, iară Îngerul cu nasul căzut se trage de-o parte“ [1].

În „D-a feţele“, joc al ispitirii Destinului se amestecă arhaicele rituri magice cu bucuria competiţiei prin punerea la încercare a minţii dar şi a forţei fizice. Descoperim, în acelaşi timp, aici, ca şi în alte jocuri, gustul simbiozei dintre tragic şi comic, ca urmare a dorinţei de a da acestor simulări

[1] P. Ispirescu, *Jucării şi jocuri de copii*, adunate de . . . , Sibiu, 1885, Biblioteca poporală a „Tribunei“, nr. 6, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

ale existenței sentimentul veridicului, conștiința pentru cei mici că refac situații nodale din viața celor mari. În „De-a baba gaia“ (sau „De-a puia gaia“) lupta dintre „gaie“ și „cloșcă“ pentru fiecare „puișor“ transpune în mișcări ludice opoziția în fața morții ineluctabile:

GAIA; Mi că ți-oi lua un puișor!
CLOȘCA; Mi că ți-oi scoate-un ochișor![1]

În jocurile de copii rimarea și ritmarea dialogului participă la fiorul sacramental al acțiunii cultivînd respectul pentru „formulele“ fixe, transgresînd adesea înțelesul curent al cuvintelor, născocind tropi preurmuzieni într-o căutare liberă a armoniilor sonice:

— Cum dai ulcica?
— Cum o vezi
cu ochii verzi
p'o lingură de păsat,
să nu mai zacă de vărsat![2]

Jocurile de tineri, obișnuite la clacă și la priveghi, se depărtează de fantezia infantilă în favoarea unui vitalism teluric. Rolurile „actorilor“ sînt desprinse de cele mai multe ori din viața cotidiană, cu o limitare a travestirilor reclamată de ordinea obișnuințelor. Chiar dacă intervin apariții fantastice, ele rămîn în sfera convenționalului declarat. Identificarea cu lumea basmelor, cvasitotală la copii, este înlocuită la „flăcăi și fete mari“ cu predilecția pentru farsa străvezie, în care dorința de înfrîngere a tristeții, de risipire a negurilor provoacă, la tot pasul, rîsul fără echivoc. În această privință atrag atenția unele jocuri de pe la priveghiuri. Prezența morții provoacă, în spiritul riturilor primitive, afirmarea explozivă a vieții ca mărturie a integrării în mecanismul ciclic al lumii. Jucătorii fac cerc în jurul mortului glumind și rîzînd. Macabrul este covîrșit de optimismul tinereții primăvăratice, cu înflorirea firească a blagianului „dor de pereche“ într-un erotism senin. Iată de

[1] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, Tip. Modernă, p. 198.
[2] *Ibidem*, p. 196.

pildă jocul „Maica și călugărul“ așa cum îl descrie Tudor Pamfile:

„Se joacă pe la priveghiuri. Un flăcău sau un băietan iesă afară în tindă și apoi bate în ușă.

— Cine-i? întreabă altul din casă.

— Eu, călugărul mînăstirii.

— Și ce cauți, părinte, la casa asta în miez de noapte?

— Trimisu-m'a maica starița cu grea sarcină să caut o călugăriță frumoasă, cu păr de aur și ochii limpezi ca lacrima, cu obrajii ca bujorul iar gura ei e dulce ca zahărul și ca mierea.

— Dar pe nume n-o știi?

— N-o știu.

— De lăsat în casă nu te-oi lăsa, că noi multe călugărițe avem, ci ți-om arăta una cîte una.

Apoi flăcăuașul ia fată cu fată și o arată călugărului la ușă. Călugărul, care știe prea bine cine-i călugărița lui, zice că « asta nu-i, asta nu-i, . . . asta-i ». Călugărul își apucă călugărița de mînă și o trage afară. (. . .) După un răstimp alt ciocănit. Acuma însă bate maica călugărița și-i răspunde un flăcău din năuntru [1] . . .“ ș.a.m.d.

Părăsind versificația sprințară a jocurilor copilărești, dialogul capătă în acest scenariu jovial o mlădiere poetică de un alt tip, prin calchierea ușor persiflantă a limbajului basmelor. Travestirea în călugări a amorezilor porniți în căutare adaugă o notă de veselă teatralitate acestui joc care, dincolo de badinerie, păstrează axul ceremonial, cu ecouri din mitul străvechi al alegerii celui ursit.

În afară de aportul considerabil al jocurilor de copii (și tineri) la dezvoltarea improvizației dramatice pe canavaua unui sistem de reguli, descoperim în aceste piesete rădăcinile îndepărtate ale unor „rituri, ceremonii și uzanțe“ [2] arhaice. B. P. Hasdeu, Al. Lambrior și, în secolul nostru, I. Mușlea au atras atenția asupra importanței studiului sistematic al acestui capitol al folcloristicii,într-o mare măsură neglijat.

---

[1] Tudor Pamfile, *Jocuri de copii adunate din satul Țepu (jud. Tecuci)*, București, Tip. Carol Göbl, 1906, p. 19—20.

[2] Giuseppe Pitré, *Giuochi fanciulleschi siciliani*, Palermo, Ed. Luigi Pedone Lauriel, 1883, p. XXV.

Scanned with OKEN Scanner

Ne găsim în faţa unui depozit de tradiţii parabolice, care capătă în ambianţa inocenţelor infantile un contur arhetipal greu de sensuri în psihologia colectivităţilor. Pentru istoria formelor generice ale dramaturgiei jocurile „copilăreşti“ oferă un vast material cu privire la teatralitatea dialogului tensionat unit cu mişcarea, eliberat de obligaţiile intrigii conflictuale. Virtuozitatea schimbului liber de replici găseşte în condiţiile de ceremonial ale jocului primelor vîrste un spaţiu favorabil poeziei fruste. Astfel, activităţile teatrale *corbite* din prima fază a existenţei conştiente a omului procură mostre şi argumente reconstituirii cadrului generic al genului dramatic însuşi.

3. O FORMĂ DE ORIGINE ARHAICĂ; JOCURILE MUZICAL-TEATRALE CU MĂŞTI

Culegerea producţiilor teatrale din folclor a întîrziat faţă de cele dintîi colecţii de poezie populară şi, dintr-un motiv sau altul, n-a constituit niciodată o preocupare constantă. Variantele *transcrise* începînd de la sfîrşitul secolului trecut poartă adeseori pecetea influenţelor livreşti. Totuşi, „genele“ arhaice se întrevăd, iar analiza elementelor de expresie ludică şi poetică verifică într-o mare măsură natura acestor creaţii şi face posibilă detaşarea a două largi categorii. Deosebim, mai întîi, piesele în care teatralitatea este consubstanţială cu oralitatea, *jocurile cu măşti*, primele drame laice desprinse din ceremonialele obiceiurilor cum ar fi scenariul bogat dialogat al „Nunţii ţărăneşti“ şi unele variante în versuri ale *Jienilor*. Un al doilea capitol, mai apropiat de literatura propriu-zisă, reuneşte *compunerile teatrale populare cu participare cărturărească*, compuneri care pleacă îndeobşte de la un text scris pe baza unor sugestii din folclor şi supus apoi unui proces folcloric secund, prin metamorfozările caracteristice circulaţiei orale. În această categorie intră dramele religioase *(Vicleimul* ş.a.*)*, baladele dramatizate (*Constantinul*, controversatul joc *Mocanii*, piesele în proză ale teatrului haiducesc).

O situaţie specială este aceea a teatrului păpuşăresc, în care dialogul şi mişcarea beneficiază de antrenul improvizaţiei (şi, prin urmare, de spontaneitatea orală), dar într-un

Scanned with OKEN Scanner

spațiu reglat de profesionalitatea artizanală a păpușarilor, cu influențe ale teatrului călător din bîlciuri și iarmaroace.

Prima categorie își aprofundează specificitatea prin prezența, esențială, a relației indisolubile și continue dintre creația literară și interpretarea teatrală. Cu aceste producții ne aflăm în sfera folclorului total, păstrător al formelor genuine și — prin urmare — al celor mai vechi structuri mitice.

Jocurile muzical-teatrale cu măști, cele mai multe reprezentate în perioada sărbătorilor de iarnă, altele ținînd de atmosfera prăznuirilor de primăvară sînt, fără îndoială, formele cele mai legate de sincretismul (preponderent muzical) al originilor teatrului.

Cuvîntul poetic ocupă un loc important în multe dintre aceste scenarii jucate de grupuri costumate și mascate, care străbat satele și se opresc pe la casele oamenilor. Totuși codul ordonator al acestor piese este unul muzical, prelungit în cadența dansurilor și susținut de dinamica imagistică a *măștilor*. Astfel, în timp ce vioristul cîntă, oamenii dansează și cîntă la rîndul lor, recitativul — rareori extins — este subsumat mișcării muzicale a jocului. *Ritmul* este un element decisiv pentru acest spectacol în care măștile și costumele (considerate de unii folcloriști ca factor prim) se află într-o continuă *mișcare* sub porunca metrului sonic. Construcția ritmică amplifică tonalitatea emoțională a spectacolului și acordă cuvîntului sonoritatea mărită a unei claviaturi magice, de ritual străvechi.

Unul dintre cele mai răspîndite și — fără îndoială — unul dintre cele mai vechi jocuri de acest gen este „Capra“ (în Moldova și Dobrogea) sau „Turca“ (în Transilvania și Moldova) sau „Cerbul“ (în Hunedoara, Hațeg, Banat) sau „Brezaia“ (în Muntenia). În structura sa arhaică, descrisă întîia oară de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae* (relatată apoi în variante apropiate de arhetip de F. I. Sulzer, G. Dem. Teodorescu, D. C. Ollănescu, T. T. Burada), spectacolul era întreținut de un cuplu alcătuit din „individul paiață“ [1] și un „bătrîn viorar“ [2]. Primul purtînd capul unui

---

[1, 2] G. Dem Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, București, Tip. Petrescu-Conduratu, 1894, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

animal cu bot sau plisc clănțănitor (capră sau cerb, lup, cîine, barză, cocoș ș.a.), învăluit într-o manta ornată strident cu panglici și basmale colorate, îndeplinea rolul dănțuitorului ritmic. Secundașul (adesea dublat de un lăutar), mascat ca *Moș* sau ca *Cioban*, era în același timp purtătorul de versuri și mimul capabil să imite personaje din viața satului. Vorbele acestui joc primitiv aparțineau mai cu seamă improvizației de moment, alternînd refrenele sacadate, menite să însoțească dansul „caprei" cu strigături condimentate pînă la truculență. Nu încape îndoială că „Brezaia" (sau „Turca" ș.a.m.d.) a fost la origine un joc ritualic legat de misterele germinației. Salturile verticale ale dansului (ca și la „Călușari") aparțin unei instrumentări magice. „În multe părți ale Europei, observa J. G. Frazer", dansul sau săriturile înalte în aer sînt procedee homeopatice verificate pentru a face recoltele să crească mari" [1]. Către această semnificație merge și costumația femeiască a paiației țopăitoare și nu mai puțin versurile refrenului:

Uța, ța căprița, ța
De la munte te-am adus,
Într-o coajă de harbuz!
Ia, mai sai o dată-n sus
Și-ncă o dată și mai sus. [2]

Presupunerea lui D. C. Ollănescu că „Brezaia" descinde din „orgiile bahice" [3] ca și legătura pe care T. T. Burada o face între „Căluș" și „jocul romanilor, întocmit de strămoșul nostru Romulus spre răpirea Sabinelor" [4] rămîn niște ipoteze ispititoare. Substratul celor mai multe dintre jocurile noastre muzical-teatrale cu măști aparține însă, mai curînd, protoistoriei autohtone, cu legături într-o largă arie a sud-estului european și a zonei centrale a continentului.

---

[1] James George Frazer, *Creanga de aur* (trad. în rom.), București, Editura Minerva, vol. I, 1980, p. 64.

[2] C. Brăiloiu, Emilia Comișel și Tatiana Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, București, Editura Minerva, 1978, p. 141.

[3] Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români* (reeditare), București, Editura Eminescu, 1981, p. 38.

[4] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova* (ed. I. C. Chițimia), București, Editura Minerva, 1975, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru istoria literaturii dramatice prezintă un deosebit interes analiza pe care o aplică fenomenului de *continuă devenire* a acestor jocuri, V. Adăscăliței, cel mai serios specialist contemporan al problemei. Iese astfel la iveală că „dramele ritualice legate de sărbători", găsind cu timpul „resursele de evoluție spre jocuri spectaculoase", au trecut de la partitura literară restrînsă și monologală către o amplificare a conversației. Totodată a crescut numărul personajelor care iau parte la acțiune. Iată și consecințele acestor mutații: „Jocurile dramatice practicate cu prilejul sărbătorilor de iarnă au început să prezinte elemente teatrale suplimentare în raport cu drama ritualică. Sincretismul continuă să caracterizeze manifestările respective și, fiind un veritabil dialog de arte, creează sensibil condițiile fertilizării dialogului literar, element esențial al teatrului propriu-zis la care se va ajunge ulterior. Improvizația de text vorbit devine tot mai curentă." [1] Vechiul fond magic cedează teren spectaculozității *comice*, păstrînd însă în linii mari, conformația ritualică.

Un caz extrem de semnificativ pentru capacitatea de derivare în teatru a vechilor sortilegii îl constituie jocul moldovenesc „Ursul" în care forța terapeutică a animalului viu, celebrată îndelung din timpuri imemorabile trecea în masca-simulacru [2], absorbită în mișcarea magică și gestică bufonardă. Paralel cu desacralizarea (treptată) a jocului arhaic, în jurul „Ursului" (ca și pe lîngă alte măști zoomorfe cu valoare de fetiș) se amplifică mereu numărul „ceterașilor", pînă la constituirea unor alaiuri compozite, în care strălucirea exterioară reduce considerabil simbolistica. Textul s-a amplificat pe măsură ce cortegiile colindătoare au căpătat aspectul unor mascarade vesele, fără mesaj magic. Eliminarea totală sau cvasitotală a măștilor de animale în „piese" ca *Babele*, *Harapii* etc. sau introducerea în vechile scheme de ceremonial a unui bestiar exotic fără legătură cu tradițiile locului (Struțul, Păunul ș.a.) ilustrează mai limpede

---

[1] Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, teză de doctorat susținută la Facultatea de limba și literatura română a Universității din București, 1970, p. 8—9 (text dactilografiat).

[2] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I. București, Editura Minerva, 1981, p. 272—273.

Scanned with OKEN Scanner

fenomenul de diluare a nucleului ritualic, în favoarea comentariului satiric de actualitate (nu întotdeauna frivol).

Jocurile cu măşti, amplificate în reprezentaţiile *alaiurilor* de colindători, cristalizează elemente teatrale fără a genera încă structuri literar-dramatice. Decisive pentru istoria spectacolului folcloric, ele prezintă importanţă şi pentru geneza dramaturgiei în măsura în care statuează *personaje-tipuri*, care vor provoca mai tîrziu primele piese ca şi prin exersarea *dialogului dinamic*. Figuri sau cupluri din aceste mascarade sărbătoreşti au fundat sau numai au prefaţat (în deschideri de joc) spectacole şi structuri poetico-dramatice ample. Astfel *Ciobanul* sau *Anul Vechi* şi *Anul Nou* au însoţit piesele de colind mai complexe ca *Nunta* (cu o vechime de cel puţin două secole) sau unele dintre scenetele versificate cu haiduci.

Confruntarea simbolică dintre anul care se duce şi cel care vine a provocat de altfel o poetică articulare conflictuală (nu fără de filozofie) chiar şi în formele restrînse ale jocului de colind:

ANUL NOU: Ce moşneag îndrăzneţ!
Ce-ai să mă cercetezi!
Căci, dacă nu te învoieşti,
Tot acum te nimicesc
Cu-acest buzdugan oţelit
Pentru pieptul tău pregătit!
Căci nimic n-ai folosit
Într-un an pe-acest pămînt.
Şi pe tine, ghiuj bătrîn
O să te fac bucăţi fărîmi!

ANUL VECHI: Ce păcat şi ce belea
S-a-ncurcat în barba mea!
Am ajuns să fiu grăit
De-un copil atît de mic?
Ruşine din partea mea!
Nu-s cît hăul de bătrîn
Mă voi face şi nebun?
Dar fiind bătrîn de tot
Mă retrag că nu mai pot
Şi tu, Anul Nou, sosit
Ia-mi locul meu, părăsit!

Scanned with OKEN Scanner

Și îți mulțumesc frumos,
Că din grea belea m-ai scos [1].

4. TEATRUL POPULAR DE FILIAȚIE CĂRTURĂREASCĂ

Este momentul să scoatem în evidență caracterul „impur", din perspectiva absolutizării folclorice, al formelor evoluate de teatru popular. De fapt această „impuritate" este rezultatul unui proces natural și chiar necesar. Nicăieri drama folclorică n-a rămas multă vreme în stadiul oralității genuine. Drama magică (și nu simplul ritual), a cărei prezență restrînsă la noi o regretau atît de mult Ion Marin Sadoveanu și Victor Ion Popa, a recurs pretutindeni la sugestiile autorilor clasici. Atunci cînd vocația de spectator a omului „poporan" s-a dezvoltat prin deveniri inexorabile, el a elaborat, cît timp și-a menținut spațiul spiritual distinct, forme paralele cu cele ale teatrului cult, dar în același timp deosebite. Preluînd sugestii de mecanică și dinamică dialogală de la teatrul de bîlci (sau chiar din teatrul urban, uneori din dramele tipărite) autorii populari autentici, departe de *a imita*, învățau cum să complice nucleele străvechilor creații în ticluiri mai mult sau mai puțin redactate, dar imediat supuse din nou fermentației orale *căreia îi erau destinate*. De fapt, asistăm în secolele XVIII și XIX (dar și mai tîrziu) la o modificare de viteză a mecanismului creației anonime. Rareori (ca în cazul lui Picu Pătruț) cunoaștem numele rapsodului școlit care a intervenit, grăbind și complicînd mișcarea de progresie. Cînd regenerează și reactivează nu numai expresivitatea tipică ci și orizontul cosmic originar, cu alte cuvinte, relația caracteristică dintre imaginație și înțelegerea lumii, aportul cărturăresc nu atacă protoplasma inițială. Că asemenea creații rămîn în sfera folclorului o probează, între altele, faptul că oscilațiile lor formale nu încetează, că materia lor nu îngheață în contururi fixe, cum se întîmplă cu multe dintre prelucrările lui Anton Pann. Fenomenul de respingere organică a intervențiilor „culte" poate fi observat în cazurile unor încercări brutale de modificare a echilibrului folcloric fie printr-un exces de „înfrumusețare" (ca în

[1] Vasile Adăscăliței, *op. cit.*, vol. II, p. 137—138.

Scanned with OKEN Scanner

unele variante interbelice de uz școlar), fie atunci cînd poezia filonului autentic a fost abandonată în favoarea unui histrionism diletant cu pretenții modernizante.

a. DRAMA „VICLEIMULUI"

„Misterele" medievale apusene descindeau din ceremonialul liturgic, prelungind în reprezentația teatrală hieratismul sacerdotal. Cea mai răspîndită dintre piesele folclorice românești cu subiect sacru, *Vicleimul*, este legată exclusiv de colindul sărbătoresc, fiind însoțită de obicei, de jocul lumesc al păpușilor. Nu este mai puțin adevărat că această dramă despre uciderea pruncilor (și alte cîteva episoade, de arie mai restrînsă, inspirate din evanghelii) dezvoltă un mit biblic și păstrează concentrația emoțională specifică unui spectacol ritualic. Pătrunderile laice, evidente mai ales în variantele mai dezvoltate, nu pulverizează nucleul sacral care generează intriga. Detașarea treptată (dar numai parțială) de dogme aparține virtuților realistice ale dialogului, preocupat de semnificația morală a confruntării dintre personaje.

Se știe că, spre deosebire de catolicism, ortodoxismul răsăritean a fost defavorabil teatrului. Puținele compoziții literar-scenice tolerate de biserică în acest spațiu sînt relativ tîrzii și realizate sub impulsul altor forme dramatice țărănești. Opinia după care *Vicleimul* ar fi existat în secolul XVII și ar fi fost semnalat de Miron Costin nu se poate susține după lectura atentă a cronicii marelui logofăt, iar alte dovezi nu există. Prima copie-manuscris a unui „Vicleim" care ne-a parvenit datează din 1821 [1], iar cea dintîi transcriere publicată o aflăm în 1827 [2]. Jocul ca atare nu poate fi mai vechi decît a doua jumătate a secolului XVIII. Altă variantă (rudimentară ca și cele pomenite mai sus), publicată de A. Pann în 1848 [3] — este probabil din aceeași perioadă. Asemenea forme incipiente, elaborate în proză ceremonioasă și jucate

---

[1] Vezi M. Gaster, *Colinde, cîntece populare și cîntece de stea inedite*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, vol. II, 1884, p. 313—336.

[2] Ioan Thomici, *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimii române*, Buda, Tip. Universității, 1827, p. 97—102.

[3] *Întrebarea lui Irod și răspunsul maghilor*, în volumul *Cîntece de stea . . .*, București, 1848, p. 55—56.

Scanned with OKEN Scanner

de „dascăli și dieci“ indică o derivare în teatru a cîntecelor de stea. Aceasta pare să fie și principala sursă a *Vicleimului* care se trage din colindele autohtone despre cei „trei crai de la Răsărit“ avîndu-și, prin urmare, rădăcinile în folclorul nostru local. Totuși discuția cu privire la originile piesei nu poate fi atît de sumar rezolvată, de vreme ce inițiativele transpunerii colindei în dialog scenic au ținut seama de modele străine, iar dezvoltările ulterioare ale scenariului (din secolul XIX) nu pot fi explicate în afara unor variate influențe. Nu mai putem, desigur, accepta ipoteza lui M. Gaster care punea *apariția Vicleimului* exclusiv pe seama contactului cu repertoriul sacru al sașilor transilvăneni. Filiera *misterelor* catolice (și protestante) prin sași sau prin poloni nu poate fi neglijată, dar nici comunicările posibile cu piesele înrudite (oricît de puține au fost) din ortodoxismul bizantin și slavon. Concluzia unui cercetător avizat [1] după care „au existat motive autohtone, peste cari s-au suprapus influențele occidentale“ ni se pare o înțelegere rezonabilă a problemei, dacă nu excludem total din procesul genezei ecourile unor jocuri dramatice similare din „orientul“ european.

Primele versiuni care ne sînt cunoscute, sumare și totodată de o sobrietate ecumenică, au fost desigur redactate de clerici și, după cum ne relatează M. Kogălniceanu, erau interpretate de „dascăli și dieci“. Fondul autohton este identificabil nu numai în elementele generice *(Cîntecul de stea, Cîntecul lui Constantin-Vodă* și alte colinde*)*. De-a lungul procesului de extindere și sporire a acțiunii intervin personaje împrumutate jocului cu măști (ca *Ciobanul* în versiunile moldovenești) și contaminări cu *eposul* local. În același timp raporturile cu aria europeană a dramei nu sînt de disprețuit. Punctul de plecare al *mitului* care stă la baza piesei *(Matei, 2)* aduce în scenă „niște magi“, urmînd ca geniul colectiv al popoarelor (utilizînd vagi sugestii din Psalmul 72) să-i transforme pe *magi* în *regi* prin secolul V, să-i reducă la simbolicul număr de *trei*, să le dea nume (Melchior, Gaspar,

[1] Iosif E. Naghiu, *Irozii. Teatru popular religios*, „Grafica“, Oradea, 1940.

Scanned with OKEN Scanner

Baltazar) [1] și, extrăgîndu-i (în Franța) din procesiunea de ziua Epifaniei (6 ianuarie) să-i confrunte cu Irod în primele ciocniri *dramatice* abia în sec. XI.

Comparate cu „misterele" occidentale avînd același subiect (cum ar fi spaniolul *Misterio de los Reyes Magos* — sec. XII sau drama franceză din sec. XVIII, în care magii sosesc la Irod din colțuri opuse), versiunile cele mai răspîndite ale *Vicleimului* (cele din Moldova, Muntenia și Oltenia) exclud orice prezență hagiologică, și mai ales „adorația" în fața ieslei. Pe fondul interdicției (nu întotdeauna menținute) a bisericii ortodoxe cu privire la „chipul cioplit", a acționat în aceeași direcție o mai veche tendință de echilibrare pămînteană a riturilor sacre. Fapt este că laicizarea *Vicleimului* s-a accentuat mereu mergînd pînă la ciudata combinare dintre acest mit de inspirație biblică și repertoriul lumesc al păpușarilor, aceștia practicînd prin tradiție un limbaj slobod care a provocat în secolul XIX opoziția puritană a oficialității.

La început, *Vicleimul* se reducea la confruntarea dialogală dintre Irod și Crai, porniți în căutarea așteptatului Mesia, relevînd (mai accentuat în varianta tipărită de Thomici) o „neînțelegere" semnificativă între cele două părți:

„MELCHIOR: . . . Noi suntem împărați de la Răsărit și am venit să căutăm pre Împăratul carele s-au născut acum și să ne închinăm lui cu daruri.

IROD (cu mînie): Ce împărat, au doară nu eu sunt Împăratul de care se cutremură tot pămîntul și lumea?"

Se profilează, în forme deocamdată liniare, motivul dramatic prim al *Vicleimului:* contrastul dintre puterea pămînteasă (orizontul teluric) și sublimul celest (primatul spiritualității), la a cărei superioritate convine, după ce „stă puținel" și Irod. Această subordonare a forței față de har va străbate, în formele ulterioare, peripețiile din ce în ce mai patetice. În versiunea muntenească (transcrisă în 1884) Irod, vorbind „răstit, cu fruntea încrețită și pe gînduri" nu va ceda în fața partidei adverse. Adevărat portret arhetipal al *tiranului*, fascinat total de *putere*, el va rămîne pînă la capăt captivul acestei teribile caracterizări pe care Craii

[1] Vezi Hardin Craig, *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford, 1968, p. 51—58.

Scanned with OKEN Scanner

o „cîntă în cor": „O Iroade / împărate / te-a umplut / de răutate / zădărnicia / lumească / şi zavistia / domnească" [1]. Conversaţia deschisă, francă din variantele vechi face loc acum unui dialog stufos cu tonalităţi variate.

O complicare treptată a tramei teatrale caracterizează variantele publicate în ultimele patru decenii ale secolului XIX. Naraţia iniţială, de fapt unul dintre momentele „misterului" naşterii lui Isus, cuprindea (la evanghelistul Matei) sosirea celor trei magi la Irod, tulburarea despotului înspăimîntat că noul născut îi va lua tronul şi — în sfîrşit — uciderea pruncilor. Cerinţele spectacolului complex de *Vicleim*, depăşind faza colindului dialogat, au determinat nu numai multiplicarea episoadelor dar şi organizarea lor într-o succesiune abilă de „acte" şi intermedii corale.

Deosebirile între tipurile de *Vicleim* munteneşti, moldoveneşti, oltene, transilvănene, bucovinene nu sînt puţine şi nu ne putem îndoi că o cercetare comparată ar stabili importante puncte de contact cu eposul folcloric al fiecărei provincii ca şi dezvăluirea cauzelor istorico-sociale ale unor predilecţii tipologice şi imagistice.

Importantă ni se pare deplasarea *centrului dramatic* al piesei de la *căutarea magilor* (marşul idealist către stea) *la relaţia dintre ţăran şi lume*, mai cu seamă în versiunile moldoveneşti, dealtminteri cele mai bogate. Aceasta este şi direcţia laicizării conflictului, în mod evident favorizată de trecerea *Vicleimului* din sfera manifestărilor clericale către „bantele" de actori poporani (ţărani sau orăşeni mărginaşi) şi — pînă la urmă — de cuplarea cu jocul păpuşilor. Cum vom vedea, destinul dramei sacre din Transilvania, rămasă pînă tîrziu în zona directă de influenţă a bisericii, diferă. În viziunea (şi redactarea) „tacîmurilor de iroduri" din Moldova şi Muntenia, *Vicleimul* devine însă, în secolele XIX şi XX, o tragicomedie bazată pe ciocnirea dintre blîndeţe şi cruzime, pe dezacordul moral care desparte manevrele arbitrare al Puterii de amenitatea fără margini atribuită prezumtivului Mesia.

Episoadele secundare se amplifică în acest sens şi covîrşesc adeseori intriga iniţială ca în versiunea adusă „de peste

[1] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

Milcov“ la Bucureşti, de „o trupă“ din 1870 [1]. În această formă găsim la un loc două „substructuri“ semnificative, detectabile, disparat, şi în alte variante: conversaţia animată dintre Cioban (personaj venit din vechile jocuri cu măşti) şi doi ostaşi ai lui Irod, tentativa de asasinare a ţăranului de către Arap (pozitivarea unei măşti terifiante sau de efect grotesc din repertoriul „alaiurilor“). Prima tiradă a Ciobanului fixează, într-un stil mucalit, o poziţie critică faţă de schimbarea domnilor aparţinînd, cum ar fi spus Eminescu, „claselor productive“ şi beneficiare ale autarhiei economice rurale:

Hei, hei! Ce-are să mai fiă
şi cu altă-mpărăţiă?
Mă pătrunde-o mare frică
pentru-o ţar'aşia de mică!...
Ci ... cum o ieşi să iasă
că mie deloc nu-mi peasă;
eu ştiu bine că de mine
n-are să s-alege nime,
că eu, cu această armă,
ce-i a păstorului fală
şi şeaptezeci deac-or veni
la toţi mă voi împotrivi.

Acuzat de unul dintre ostaşi că este „răzvrătitor“ sau „sărit din minte“, Ciobanul, executînd una dintre acele schimbări brusce de atitudine frecvente în producţiile populare, optează pentru „alt împărat mai priceput / Ce-o fi stăpîn p-al său avut“. Trăsătura distinctivă a acestui intermediu destins este însă ieşirea temporală din sacramental către limbajul bine dispus al umorului ţărănesc. Acompaniat de întreaga trupă, Ciobanul îşi întregeşte numărul comico-filozoficesc cu un cîntec păstoresc în care finalul reafirmă credinţa în schimbarea spre bine ce o va aduce căderea împăratului rău. Microdrama Arapului aduce în contextul sacral al jocului o naivă intervenţie a melodramei laice de pitoresc oriental. Un „om negru foarte“ cere să vorbească lui Irod, înfăţişîndu-i într-un lung monolog narativ o întîmplare tragică a tatălui

[1] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, p. 109—119.

Scanned with OKEN Scanner

său, mort după ce un „împărat indian / de pe țărmul african“ i-a răpit femeia iubită. Întrebat ce-ar fi meritat vinovatul, Irod răspunde: „un hanger înfricoșat / deși era împărat“. Urmează „lovitura de teatru“ a acestui episod: Arapul încearcă să aplice această sentință lui Irod, care-i ucisese singurul copil în masacrul celor paisprezece mii de prunci. Iertîndu-l (după o matură chibzuință) Împăratul cîștigă simpatia privitorilor și poate participa alături de celelalte personaje la orația finală. Esențială rămîne însă condamnarea *de jure* a crimei, idee generoasă care însoțește imaginile crîncene ale carnagiului din *Vitleim* sau *Vifleim* denumire nu numai a orașului sacru ci a *locului mitic*, concentrînd în limitele sale întreaga acțiune.

Blamarea cruzimii include alteori evocarea execuțiilor cu o insistență care cultivă fiorul spaimei dar și efectul comic. Cît de important devine, cu vremea, momentul sîngeros al Irozilor o dovedește, printre altele, și faptul că în Oltenia partea din vicleimuri care cuprindea vechiul „mister“ (cealaltă jumătate aparținînd păpușilor) se numea, la un moment dat, *Tăierile*. Într-o variantă din județul Gorj descoperim un lung pasaj dialogal, în care cuvîntul „tăiere“ este repetat obsesiv în înfruntarea dintre atrocitate și omenie. Drama folclorică își încorporează astfel unul dintre procedeele de succes ale melodramatismului romantic, nu fără o oarecare detașare parodică: „Se va tăia capul pruncului / — Nu se va tăia! . . . — Tăiere, tăiere! / Las'să nu fie tăiere ci numai o părere. / — Tăiere, tăiere, groaznică tăiere!“ ș.a.m.d. [1]

Afirmînd, ceva mai sus, că *Vicleimul* în formele sale mai tîrzii devine o „tragicomedie“, ne-am gîndit nu la o modificare intempestivă intervenită pe parcurs ci, dimpotrivă, la dezvoltarea intrigii inițiale (unde tragicul se dizolvă în biruința morală a Nașterii) prin introducerea de personaje și subacțiuni de o comicitate primordială.

Caracterul sărbătoresc al jocului, contaminat odată cu descinderea sa în ulița țărănească de atmosfera „alaiurilor“, a asigurat o anume unitate stilistică *Vicleimului*, cel puțin pînă în primele decenii ale secolului nostru.

---

[1] Const. Brăiloiu și H. H. Stahl, *Vicleiul din Tîrgu-Jiu*, București, „Tiparul Universitar“, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

Structura compozită a piesei, prin alternarea cîntecelor de ansamblu cu dialogul teatral și, înlăuntrul acestuia, a convorbirilor dintre personaje, cu comentariul corului, reface experiența antică a genului, evocată de similitudini multiple. Nucleul sacral al dramei, menținut nu numai de dialogul dintre Irod și Magi, dar și prin introducerea (ulterioară) a tabloului catihetic în care *Pruncul* (sau *Îngerul*) răspunde, cu doxă seminarială, întrebărilor Regelui, radiază subtextual în pasajele profane, combinîndu-se cu filozofările sceptice ale lui Irod ca și cu înțelepciunea socratică a Ciobanului. Nu încape îndoială că laicizarea *Vicleimului* i-a îmbogățit nu numai zestrea de idei dar și expresivitatea literară, scoțîndu-l din rezervația lexicului livresc și punîndu-l în comunicare creatoare cu geniul popular oral.

Există, fără îndoială, o infrastructură a tuturor versiunilor „Vicleimului". Acestea au apărut pretutindeni unde au existat centre de cultură activă ale spiritualității românești: în Transilvania și Maramureș, Bucovina și Moldova, Muntenia și Oltenia, la aromâni. Am văzut că geneza acestei drame sacre cu o rapidă evoluție către laicitate este provocată de colindele autohtone cu „Steaua", la care s-au adăugat sugestii parțiale din misterele catolice și din rarele antecedente răsăritene („omiliile dramatice" sau alte producții eclesiastice bizantino-slave). Posedăm însă un dosarcheie al acestor elaborări, o documentare remarcabilă din anii 1836—1838, un adevărat portret-robot al nașterii unei variante de Vicleim. Este vorba de cele trei redacții de *Irozi* aflate în manuscrisele lui Picu Procopie Pătruț (1818—1873), vreme de 44 de ani „crâsnic" (paracliser) în Săliște (Sibiu), autor și al altei drame despre care vom vorbi mai jos, poet poporan și traducător de poezie [1] față de care istoria noastră literară a rămas datoare. Primele două forme sînt relativ schematice, foarte apropiate de textul biblic și de formele medievale ale scolasticii clasice. Varianta scrisă în

[1] Vezi Onisifor Ghibu, *Scriitorul ascet Picu Procopie Pătruț din Săliște*, în *Telegraful român*, anul 53, 1905, nr. 80, 82, 83, 86 (după unele informații, O. Ghibu ar fi lăsat în manuscris o monografie asupra poetului săliștean).

1838 [1] (dar, după mărturia autorului concepută și *verificată prin reprezentații* cu doi ani mai devreme) păstrează contactul cu sursele livrești și cu „mistere" similare dar într-o concepție vădit originală în care, deși atmosfera liturgică este încă deasă, ies la iveală îndrăzneli scriitoricești remarcabile. Se remarcă, astfel, cum de la o variantă la alta versurile trec dinspre hieratismul psaltic către o tonalitate vie și cum autorul se străduiește „să contureze caracterele, să motiveze conflictul și să dea familiaritate limbajului" [2]. „Prezentarea uniformă" a magilor este înlocuită prin „îndepărtarea de la textul biblic" cu „o încercare de individualizare" [3], efort încununat cu succes și în ceea ce-l privește pe Irod. Prima scenă din varianta III îi face pe Maria și Iosif să ceară găzduire lui Irod (în forme germane din secolul XVI ei se adresau unui simplu hangiu [4]), situație inedită provocînd un schimb de replici în care senzația firescului este dublată de savoarea limbajului țărănesc:

IOSIF: Ca unui crai ne închinăm
Umilit și ne rugăm
Ca să ne dai azi sălaș
Că nu aflăm în oraș.

IROD: Ce, eu să vă dau sălaș?
Să-ngheţaţi aci-n oraș.
Eu știu că nu vă umbresc
Măcar pietrile de plesnesc
La mine sălaș nu-ți căpăta
Măcar pietrile să vor despica.
Tocma la crăesc polat
Să ceară mojici pat.
O ce îndrăznire orbească
Și minte mojicească [5]

---

[1] Cele trei variante, însoțite de o prezentare cu informații și observări avizate, au fost publicate de Elisabeta Nanu *(Un manuscris cu Irozi al lui Picu Pătruț)* în *Anuarul Arhivei de folclor*, VI, 1942, p. 1—28 (la *Cuprins*, p. 301—328).

[2, 3, 4] Elisabeta Nanu, loc. cit.

[5] *Ibidem*, p. 22 (322). Menținînd strict formele limbii, am adăugat în transcriere doar semnele ortografiei actuale.

Scanned with OKEN Scanner

„Dosarul“ *Irozilor* lui Picu Pătruț ne informează edificator asupra caracteristicilor lucrului de laborator al variatelor vicleimuri. Transpunerea episodului biblic în imagistica autohtonă a cîntecelor de stea, retopirea în „naturalul“ local a împrumuturilor străine, receptarea unor ecouri din alte jocuri de colind și utilizarea experienței dialogurilor din folclorul liric și epic duc la o „ticluire“ nouă, care, pusă în circulație, își continuă cursul creației. În această gestație experiența spectacolelor folclorice joacă un rol dintre cele mai importante pentru cristalizarea tipologiei și pătrunderea efectelor comice, cerute de public, care, combinîndu-se cu cîntările sacre, dau rezultate de o particulară teatralitate.

b. „MIRONOSIȚELE“ ȘI ALTE „MISTERE“ TRANSILVĂNENE

Cea mai bună dovadă că producțiile teatrale ale lui Picu Pătruț erau menite să se scufunde în anonimatul folcloric, cu atîtea creații de acest tip, ne-o procură destinul altei drame: *Mironosițele*. O reducție cu modificări a acestei piese redactate în 1852 a fost publicată într-o culegere din 1875 [1] ca material folcloric necunoscut. Există însă manuscrisul lui Pătruț și o copie (cu unele omisiuni) publicată de D. St. Petruțiu [2], însoțită de utile observațiuni. Între acestea se află și relevarea „asemănării“ cu „pasiunile“ apusene *Die Marien am Grabe* sau *Marienklage* cu specificarea categorică că „apariția acestui joc este o creație pur locală, aparținînd regiunii Sălișteˮ.

Spre deosebire de *Vicleim* avem de-a face cu un „miracol“, tratat în maniera concisă a dramelor liturgice, fără aparatul atracțios al „misterelor“ evului mediu apusean. De fapt, o temă de „piesă-miracol“ este abordată cu mijloacele poporane ale *Vicleimului* în limitele recitativului sacru. Din subtitlu reiese că țîrcovnicul sălișteanˮ a avut în vedere într-un fel modelul cărților de învățătură teologală de tipul *Întrebări și răspunsuri*, dar influența decisivă rămîne aceea a jocurilor

---

[1] Petru Băncilă, *Colindele Crăciunului și ale Paștilor* . . . , Sibiu, 1875, p. 47—56; tot aci și două variante ale *Vicleimului*, cu preluări din „ticluirea“ lui Picu Pătruț, dar și cu pasaje din alte surse, toate „adunate, îndreptate și întocmite“ din nou (p. 7—34 și 35—46).

[2] *„Mironosițele“, o dramă religioasă din ținutul Sălișteiˮ*, în *Anuarul Arhivei de folclor*, IV, 1937, p. 13—29.

Scanned with OKEN Scanner

dramatice de sărbători, în care elementul profan cîștigă mereu teren. Acțiunea *Mironosițelor* (grupul femeilor care, a treia zi după moartea lui Isus, au venit la mormînt „să ungă cu miresme" trupul celui ucis) reunește elemente din toate cele patru evanghelii, la care se adaugă pasaje din imnurile lui Ioan Damaschinul și alte stihuri bisericești. Drama nu cuprinde în sine miracolul propriu-zis al Învierii, dar se dezvoltă în jurul acestui motiv într-o înșiruire de scene dialogale: femeile plîngînd la mormînt, descoperirea absenței mortului, vestirea resurecției, îndoiala exprimată de Petru, ciocnirea dintre Arhiereu și Loghin sutașul, recunoașterea miracolului de către Petru și orația de slavă finală. Regăsim alternanța dintre dialogul dramatic și cîntări, precum și un alt element caracteristic *Vicleimului* și — de fapt — tuturor producțiilor notabile ale teatrului popular: anularea distanțelor în vreme și spațiu, prin comasarea întregii acțiuni în același perimetru și prin subordonarea de către timpul scenic a unor fapte care se petrec, potrivit izvorului narativ, în locuri și zile diferite. Această scenicitate condensată nu se explică total prin absența în spectacolul folcloric a podiumului distanțat de joc (căci elemente sumare, ca în teatrul elizabetan, ar fi putut marca schimbările spațiale și temporale). Mai importantă credem că este clasicitatea interioară a acestor piese și necesitatea imperioasă a conturării unui *loc mitic* prin topirea distanțelor și a duratei.

În *Mironosițele* ceea ce impresionează este finețea contrapunctului, vizibilă în țesătura care leagă (fără a le suprapune) opoziția ideilor cu comportarea personajelor. Remarcabilă este înfruntarea dintre *viață* și *moarte* în prima parte a dramei. Femeile plîng cu acea înverșunare față de *nedreptatea* morții pe care o întîlnim în bocetele populare și preiau din aceeași sursă invocarea *învierii* dispărutului, prezentă în multe dintre producțiile folclorice de înmormîntare. Sinceritatea emoțională și simplitatea expresiei se contopesc în lamentația tragică a mamei la dispariția fiului unic:

De acuma oh, vai mie,
Nici odată bucurie
Nu s-a mai lipi de mine
Ci voi fi tot în suspine
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Taină înstrăinată
Slăvită și înfricoșată!
.....
Rana sufletului meu
Vindecă-o fiul meu
Învii și mă veselește
Și durerea-mi potolește . . .

Vocația dramaturgică a autorului se pronunță în orchestrația oratorială a ansamblului, în care fiecare dintre femei aduce timbrul său propriu: inocența edenică a Ioanei, durerea pasională a Mariei Magdalena, recitativul grav al Mariei. De un dramatism simplu și sobru este scena în care Loghin sutașul (pătruns de revelația adevărului) îl înfruntă pe vicleanul Arhiereu (emisar al minciunii):

ARHIEREUL: O, ostaș împărătesc
Eu frumos îți mulțumesc.
Dar ascultă ce-ți voi spune,
Nu vesti acea minune,
Ține în mînă argint
Și ascunde acest cuvînt . . .

LOGHIN: Argintul nu ți-l primesc,
Ci voi să propovăduesc
Eu ostaș împărătesc
Care Loghin mă numesc.

Ieșirea din hieratic către caracterologic sporește zestrea de autenticitate omenească a acestei piese, în care actorii trebuiau prin „regulă“ să fie copii de cel mult 15 ani, capabili să păstreze fervoarea morală și farmecul versului frust. *Mironosițele*, care în 1936 nu dispăruseră ca joc teatral, nu devin, desigur, o poemă care să reziste lecturii moderne. Comparînd această compoziție populară de pe la mijlocul secolului XIX cu textele, din același timp, ale dramei culte în versuri, nu putem să nu constatăm însă grația superioară a piesei lui Picu Pătruț.

Mai tîrzii, din ultimele două sau trei decenii ale veacului trecut, sunt cîteva drame liturgice, desprinse din misterele catolice ale Europei centrale și circulînd în variante ro-

Scanned with OKEN Scanner

mânești autonome prin județele din nordul și vestul Transilvaniei și din Banat. I. Mușlea a urmărit astfel, pe lîngă o *Suzana* (povestea unui ilustru act justițiar atribuit proorocului Daniel) și răspîndirea, în variante multiple, a unei piese despre *izgonirea din rai*, cunoscută sub titlurile *Cu pomul* (sau *Pomul Paradisului*, *Pomul oprit* ș.a.), *Cu lumea*, *Adam și Eva* [1]. Acest tablou parabolic de o mare simplitate a intrigei transferă personajele mitologiei biblice într-o viziune cvasiprofană, cu un limbaj lipsit de taine, total diferit de orchestrația sacrală din „miracole". Vădit influențată (în construcția dramatică) de *Vicleim* și incluzînd colinde românești, această piesă „are ca subiect greșeala lui Adam și alungarea lui din rai", iar personajele „sînt de obicei, în număr de șase: Dumnezeu, reprezentat printr-un bătrîn cu o barbă mare, Adam, Eva, Îngerul, Dracul, cu fața vopsită negru . . ., unul sau doi păstori" [2].

Textul cel mai apropiat de structura complexă a „misterelor" medievale l-a publicat Tache Papahagi [3] și ar fi putut fi conceput chiar de învățătorul Petru Bilț (m. 1904) din Ieud-Maramureș, „alcătuitorul" manuscrisului, sau de un alt știutor de carte cu lecturi teatrale. Nu s-a stabilit, pînă acum, în ce măsură avem de-aface cu imitarea unui model străin, adaptat de tradiția locală. Drama este întinsă, îndelung și minuțios elaborată, înșiruind abil o serie de situații independente. A o considera un „*Viflaim*", cum s-a propus, este greu, deoarece șase dintre cele șapte *acte* aparțin „misterului" compozit al nașterii și numai ultima secvență reia schema *Irozilor* asociind — de fapt — un text autonom la piesa propriu-zisă, ai cărui eroi sînt Iosif și Maria. Tonalitatea mai curînd pedestră a dialogului convine familiarității cu care sînt tratate personajele sacrosancte, înzestrate nu numai cu un limbaj poporan ci și cu o psihologie țără-

---

[1] *Das Paradiesspiel bei den-Rumänen*, în *Cercetări etnografice și de folclor*, București, Editura Minerva, 1972, vol. II, p. 315—346.

[2] Gh. Pavelescu, *Cercetări folclorice în sudul județului Bihor*, în *Anuarul arhivei de folclor*, VII, Sibiu, 1945, p. 55.

[3] *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, Cultura națională, 1925, p. 181—201.

Scanned with OKEN Scanner

nească. Iată cum își exprimă Iosif melancolia, aflînd „că Maria-i tăroasă“ și voind „în ascuns a o lăsa“:

Hm, hm, hm, ce o să fie
Cu mireasa mea Marie?
Of, acest lucru ciudat!
Oare să mă fi-nșelat?
Ah, nu este cu putință,
Eu cred că așa ființă,
Chiar cum este Maria,
Pe pămînt n-ai mai afla.
Dar acum mă duc și-o las
Să-mi mai treacă de necaz.

Cîteva episoade se disting, prin natura delectabilă a conversației în care plăcerea de a sta la taclale nu se împiedică de exigențele versificației și nici de solemnitatea cadrului evanghelic. În „actul VI“ — de pildă — un grup de ciobani, purtînd nume arcadiene (ca și în alte variante ardelenești), dar vorbind în grai maramureșean, îmbină pastorala profană cu oratoriul sacru, tolerînd o masivă participare a culorii locale.

c. „CONSTANTINUL“ ȘI DRAMATIZAREA BALADELOR

Un joc dramatic de geneză cărturărească, desprins de ambianța sacrală a colindelor, este *Constantinul*, cu o vie circulație prin așezările de mineri români din Maramureș cu mult înainte de 1880, de cînd datează prima copie-manuscris. I. Mușlea care a cercetat cu atenție nu numai cele două transcrieri tîrzii (realizate de minerii Andrei Culic și Ilie Sitariu) ci și întregul context al problemei crede ca fiind foarte probabilă, compunerea formei-princeps „în prima jumătate a veacului al XIX-lea“ [1]. Cu toate că s-a formulat ipoteza existenței unui model maghiar care n-a fost niciodată publicat, Mușlea, admițînd posibilitatea unor influențe din această direcție, demonstrează, cu puternice argumente originea românească a dramei. Ea se bizuie mai ales pe faptul că autorul cunoștea foarte bine povestirea rimată a unui

[1-2] I. Mușlea, *Cercetări etnografice și de folclor*, București, Editura Minerva, 1972, vol. II, p. 263—314.

Scanned with OKEN Scanner

autor anonim despre moartea lui Brâncoveanu [1], pătrunsă și în poezia orală de dincolo de Carpați. Această baladă de elaborare cultă, folclorizată mai apoi, procură piesei nu numai cadrul său general ci și pasaje întregi la care se adaugă prelucrarea, în același stil, a unor scene și idei din Cronica lui Șincai, cu originea în mărturiile lui Del Chiaro și ale Anonimului brîncovenesc. Autorul nu putea fi deci „Cozma Demeter, muncitor la topitoare", așa cum credeau unii dintre minerii din Cavnic și Băiuș (Maramureș), ci un „cărturar cu școală mai înaltă", poate chiar vreun fost elev al seminarului din Blaj (sau al unui colegiu iezuit) „care a văzut jucîndu-se și piese scolastice" [2].

Așadar, *Cîntare și verș la Constantin* (titlul complet din manuscrisul lui Ilie Sitariu) sau *Joc cu Constantinul din istoria românilor* (ms. Andrei Culic) prelucrează materialul unui cîntec baladesc și al unor relatări din epocă, turnîndu-le într-un tipar dramatic care amintește de teatrul goliardic (de tipul lui *Occisio Gregorii Vodae . . .*). Într-una din observațiile lui I. Mușlea asupra acestei drame ni se pare că putem găsi și clarificarea drumului ei către perimetrul literaturii populare. „S-ar putea, scrie învățatul clujean, ca piesa să fi avut un caracter mai pronunțat de piesă scolastică și să fi ajuns treptat la actuala formă populară . . ." [3] prin deschiderea unei comunicări cu *Irozii* și — în general — cu repertoriul folcloric de sărbători.

Ceea ce nu s-a observat în legătură cu această înrudire este convertirea unora dintre elementele acțiunii la schema *Vicleimului. Împăratul turcilor*, preia în dialog tonul dur și răstit al lui Irod, ton în deplin acord cu funcția similară a personajului care decide, la rîndul său, cu deplin sînge rece un alt masacru. Evenimentele din cîntecul anonim (detronarea, condamnarea, uciderea lui Constantin-Vodă și a coconilor săi în urma uneltirii „pizmașilor" conduși de Cantacuzino) ca și episoadele sugerate de cronici (punerea provizorie a Domnului în „chizășia" boierilor sau aruncarea trupurilor măcelărite în mare) alimentează o structură dra-

---

[1] *Cîntecul lui Ștefan-Vodă, cu al lui Constantin-Vodă cînd l-au tăiat împăratul* (varianta cea mai veche este din 1730).

[2, 3] I. Mușlea, *op. cit.*, p. 296.

Scanned with OKEN Scanner

matică de tipul piesei-colind, în care secvențele acțiunii alternează cu recitativele corale. Dialogul dintre personaje este uscat, preocupat exclusiv să ducă intriga mai departe, în vreme ce „cîntările" de ansamblu, atunci cînd depășesc expozeul epic permit (însoțite de muzică) o oarecare încălzire a versului pînă la metafora emoțională:

Doamna pentru Vodă plînge
Pentru coconi mai să stinge.

Impresia de precipitare a etapelor se explică, la o privire mai atentă, prin principiul arhitectonic al piesei: *drama* propriu-zisă este conținută în partea sa ultimă care cuprinde cumplitul asasinat. Preliminariile acestei grozăvii, care a tulburat o lume întreagă, sînt, prin urmare, tratate cu repeziciune și fără relief dramatic. *Constantinul*, conceput ca un act memorial cu substrat tragic, nu tolerează alunecarea în falsetul comic ca piesele scolastice sau ca cele mai multe vicleimuri. Cenușie în expresia poetică dar vivace, intriga înaintează rapid către amplul deznodămînt coral, unde se detașează și morala generală a fabulei, conținută într-un fragment împrumutat „cîntecului istoric" din sec. XVIII (absorbit, dealtfel, în numeroase colinde și evocînd caracterul amăgitor al „puterii" pe pămînt).

O pricină minunată
Auzit-au lumea toată
Auzit-au din vecie
Precum și la carte scrie
Cuvîntul cel spre pierit
Care este adeverit
Care înșală și amăgește
Și pre toți îi prelestește
Pre boieri și pre împărați
Și pre toți pre ceialalți . . .

Dacă dialogul pare a fi suferit de-a lungul timpului oare cari învălmășiri ale versificației, mișcarea în scenă se desfășoară cu rigoare sub efectul ordonator al simetriei. Personajele se împart egal în două grupe caracterologice. Cei buni ocupă partea stîngă a locului de joc: Constantin-Vodă, credinciosul său Văcărețul (clucerul Ienache Văcărescu), doi

Scanned with OKEN Scanner

boieri. Jumătatea dreaptă este rezervată taberei maligne: Împăratul turcilor, trădătorul Candacoznic (Ștefan Cantacuzino), doi soldați. Între cele două spații scenice, închipuind Bucureștii și Constantinopolul, circulă Craiul (sau Bașa) emisarul Sultanului. Alte două figuri cu sarcini dramatice limitate se instalează „de-a stînga înainte" (Scriitorul) sau așteaptă „la stînga" (Vizirul). Scena imaginară cuprinde așadar o geografie convențională, în care *lumea întreagă* pare redusă la perimetrul baladesc. Condensarea universului capătă un relief maxim atunci cînd o replică spusă în planul stîng (Țara Românească) are consecințe imediate în planul opus (la Poartă) alcătuind o simetrie dialogală de mare efect:

VĂCĂREȚUL, *către Vodă:*

Să știi, Vodă, și să crezi,
Că în robie vei să șez!
Să fii, Vodă, întristat,
Că vine Bașa, să te ducă
Legat în Țaligrad.

CANDACOZNIC, *către Împăratul turcilor:*

Prea închinăciune, înălțate Împărate!
Văcărețul dă de știre
Lui Vodă, că-i în pieire!

Cîntec și verș la Constantin, cea dintîi piesă laică de oarecare amploare pe care o cunoaștem din repertoriul teatrului nostru popular, duce structura simetriilor de la sorgintea clasică către o expresie acut familiară. Pe de altă parte, persoanele și acțiunea dramei, beneficiind de dispariția oricărui sentiment al distanței, realizează o remarcabilă domesticire a istoriei.

Metamorfozarea compozițiilor literare fiind reglată în literatura folclorică de ritmul decantărilor lente, tentativele individuale (chiar dacă anonime) de transformare bruscă a cîntecelor bătrînești în „jocuri" au întîlnit o rezistență organică. Găsirea echivalentelor spectaculare ale unei narații de relief liric cum este cea din balade s-a dovedit a fi foarte anevoioasă. Iată de ce înscenări simple au precedat sau au însoțit în timp puținele dramatizări de amploare ale mate-

Scanned with OKEN Scanner

rialului baladesc. Bunul simţ a condus cele mai reuşite dintre iniţiative către o moderaţie care s-a exprimat adesea prin dispunerea dialogală a discursului epico-liric. Au fost preferate bucăţile de un accentuat relief conflictual care, gravitînd între istorie şi legendă, beneficiau de o notorietate capabilă să dubleze sugestivitatea „piesei". Au circulat astfel (mai ales în „regia" şcolarilor de la sate) spectacole cu *Movila lui Burcel*, *Tudor Vladimirescu*, şi alte texte de o intensă sentimentalitate, dintre care nu puţini „Brîncoveni", derivaţi din balada folclorică şi nu din „cîntecul" cărturăresc pe care s-a întemeiat *Constantinul*. În textele de acest fel teatralizarea s-a păstrat foarte aproape de poemul epic popular, în care situaţiile patetice abundă, ca şi dialogul de efect.

Întîlnim aşadar o modalitate a dramatizării baladelor care limitează influenţa teatrului cult. Există şi cazuri în care această imixtiune este total eludată? O producţie, la prima vedere, deloc livrescă este jocul dramatic al *Mocanilor*, atribuit ciobanilor ardeleni veniţi în Dobrogea înainte de 1877 şi adus — poate — de pe meleagurile natale [1]. În centrul „jocului" se află schema epică a baladei *Turma pierdută* (sau *Pierderea turmei*): în vreme ce Baciul, Scutarul şi Ciobanul cîntă şi dansează (sau dorm), lupul vine şi fură oile. Ajutaţi de cîini, care se luptă cu lupul, „mocanii" îşi regăsesc turma şi-şi dezlănţuie bucuria în noi jocuri şi cîntări. Zicerea baladei şi a cîntecelor de dor constituie momentele de vîrf ale unei înscenări cu replici improvizate pe măsură ce acţiunea înaintează. Inexistenţa unui text *scris*, care să fixeze cu strictеţe scenariul (ca la *Vicleim*), conferă dialogurilor de legătură (transcrise după reprezentarea orală) un suflu primitiv de ceremonial cu semnificaţii ascunse, ce se desprind din sensul mişcării şi nu doar din înţelesul cuvintelor. Comunicarea fără stavili între personajele antropomorfe şi cele zoomorfe (cîinii, oile) accentuează impresia de rit naturist şi amplifică relieful poetic al „jocului": „Cînd s-adună turma, baciul stă de vorbă cu oile:

„— Unde-aţ fost?
— Am fost la iarbă!
— Era să mă mînce lupu'n cale zice Miorica.

[1] Tatiana Găluşcă, *„Mocanii" un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, în *Anuarul Arhivei de folclor*, VII, 1945, p. 12—33.

Scanned with OKEN Scanner

Baciul strigă la ea și atunci Miorica plînge s-o ierte, că nu se va mai duce:

— Io aveam nădejde-n tine, Bucălaie!“ [1]

Contestarea autenticității *Mocanilor* în urma unei alte cercetări [2] se referă la „reconstituirea“ din 1935 a acestui joc, fără ca demonstrația să elimine eventualitatea unor forme mai vechi, reduse ca amploare. Cum chiar în articolul negator este consemnată o variantă simplificată, de un dramatism evident (relatată de un Ion Enuș din Nistorești) și deoarece alte versiuni schematice pot fi întîlnite în „vicleiuri“, putem admite că *Mocanii* aparțin unei maniere a teatrului popular care, găsind esenței mitice a baladelor corespondențe notabile de mișcare scenică, nu le dezvoltă cu precădere în dialog.

5. INFLUENȚE ALE TEATRULUI CULT ASUPRA DRAMEI FOLCLORICE

Putem stabili o deosebire clară între piesa de teatru „întocmită“ sau „alcătuită“ de cărturari devotați spațiului folcloric, lucrînd în vederea unei integrări totale în matricea „obiceiurilor“ și compozițiile populare stimulate de teatrul cult, cu surse în povestirea tipărită sau în opera dramatică de pe scenele mari. *Constantinul*, legat, în pofida temei sale laice, de modalitatea tradițională a piesei-colind, primise — numai parțial — influența piesei clerice „de colegiu“. Ecourile teatrului profesionist de la oraș aveau însă să aprofundeze contactul dintre vocația teatrală a diletanților de la sat și formele sofisticate ale genului dramatic. Mutația esențială va fi aceea a trecerii de la condiția schematismului conflictual și psihologic, la o motivare „realistă“ a intrigii și, mai cu seamă, la o *individualizare* marcată a personajelor. Acestea sînt despărțite de linearitatea lor funcțională (statutul de mască), încercînd să realizeze o trecere mediată de conștiință de la o poziție la alta. Deoarece acțiunea rămîne sumară și desfacerea situației dramatice centrale

---

[1] *Ibidem*, p. 19—20.

[2] Gh. Vrabie, *Există „Mocanii“ — un joc dramatic popular?*, în *Cercetări folclorice*, I, 1947, p. 130—138.

Scanned with OKEN Scanner

în sub-situații este ezitantă, raportul cu structura folclorică nu dispare, întreținut și de sistemul expresiv al jocurilor arhaice.

a. DE LA ORAȚIA NUPȚIALĂ LA PIESA „NUNTA"

Aspectul teatral al orațiilor care deschid și încadrează ceremonialul folcloric al căsătoriilor nu depășește, dincolo de scurte pasaje dialogale, amplul monolog al Vornicelului (Colăcerului) etc., în care elanul liric (temperat de umor) fuzionează cu antrenul descriptiv pentru a evoca simbolica vînătoare în cursul căreia mirele descoperă urmele „sprintarei fiare", semnele „căprioarei" (mireasa). De la o variantă la alta, oratia poate înfățișa complicări ludice, dar fără a părăsi limitele recitativului ritualic. Piesa *Nunta* (sau *Nunta țărănească*), mult mai recentă față de străvechile orații, surprinde, dimpotrivă, printr-o vie structură dramatică, o adevărată compoziție teatrală intrată în repertoriul alaiurilor vesele de Anul Nou. Bogăția jocurilor (și a costumației) care însoțesc nunta sătească a provocat, desigur ideea unei scenete autonome, desprinsă de solemnitatea propriu-zisă a matrimoniului. La capătul unei evoluții pe care (lipsindu-ne probele) o putem numai bănui, în această producție familiară zonei moldovenești, elementele muzical-coregrafice au devenit secundare, cedînd pasul unei intrigi dramatice de sine stătătoare. Fantasticul alegoric, fabulosul care fac farmecul „orației" au dispărut în favoarea unei trame comediografice solid ancorată în concret.

O fată bogată și un fecior sărac doresc să se unească. Viitorul „socru mic" se opune. Insistențele fetei dar, mai cu seamă, argumentele de bun simț ale Starostelui înfrîng opoziția părintelui avut și, după preparativele de rigoare (tensionate și ele de mici controverse) are loc nunta.

Cercetînd o variantă edificatoare (com. Leţcani — jud. Iași) [1] constatăm că, deși locul unic de joc se păstrează prin forța lucrurilor, acțiunea se desfășoară în șase tablouri virtuale, cu schimbări ale spațiului „scenic" marcate expresiv (în lipsa cortinei) de cotiturile dialogului. Spectatorii urmăresc mai întîi disputa dintre Socrul mic, Mireasă și Soacra mică,

[1] V. Adăscăliței, *op. cit.*, p. 175—182.

Scanned with OKEN Scanner

stîrnită de sărăcia prezumtivului mire. „Afară" latră cîinele, fata e trimisă să vadă cine bate la poartă și astfel, ca în orice piesă de teatru scrisă pentru scena „italiană" își face „intrarea" Starostele, nu înainte de a se șterge îndelung de noroaiele drumului. Acest personaj-călăuză (care este și factorul liant al piesei) ne conduce — după ce a obținut consimțămîntul — în „casa" Socrului-mare, unde anunță vestea cea bună. Mirele, întîlnit aici, pleacă imediat la „prăvălie" să-și ia haine „pe datorie", unde se angajează în tratative savuroase cu Negustorul. Ultimele trei secvențe cuprind alte microstructuri înlănțuite distinct pe firul acțiunii generale; întîlnirea din casa Miresii, unde sînt risipite ultimele dileme, tocmirea muzicanților și ospățul de nuntă. Nu știm cum vor fi arătat variantele prime. O descriere a unui spectacol din 1885 este, din păcate, sumară. Dacă această piesă, cu o largă arie de răspîndire la populațiile slave răsăritene premerge într-adevăr altor piese de teatru laic [1] (o indicație în acest sens ar fi și episodul „nunții țărănești" din *Occisio Gregorii Vodae* . . .) ceea ce o caracterizează conceptual este, după cum am văzut mai sus, ordonarea materialului folcloric (din orații, snoave, jocuri cu măști) după tehnica de construcție a piesei culte cu decor fix. Impresionantă este și însuflețirea naturalistă a personajelor, replica lucidă, casantă, prinsă într-un dialog care, dispensîndu-se pentru întîia oară în teatrul popular, de interludiile corale, se mișcă cu o mare siguranță în *timpul* și *spațiul* prezentului. Versul chiar își pierde funcția incantatorie, optînd, nu o singură dată, pentru prozaismul rimat:

STAROSTELE: Am fost, cumetre, eu atunci, la dumitale.
Și-am vorbit ca să dai fata
După Vasile-al lui Marta.

---

[1] Vezi în *Istoria teatrului în România*, București, Editura Academiei R.S.R., vol. I, 1965, p. 126—130, subcapitolul despre *Nunta*, elaborat de V. Adăscăliței.

Scanned with OKEN Scanner

stîrnită de sărăcia prezumtivului mire. „Afară“ latră cîinele, fata e trimisă să vadă cine bate la poartă și astfel, ca în orice piesă de teatru scrisă pentru scena „italiană“ își face „intrarea“ Starostele, nu înainte de a se șterge îndelung de noroaiele drumului. Acest personaj-călăuză (care este și factorul liant al piesei) ne conduce — după ce a obținut consimțămîntul — în „casa“ Socrului-mare, unde anunță vestea cea bună. Mirele, întîlnit aici, pleacă imediat la „prăvălie“ să-și ia haine „pe datorie“, unde se angajează în tratative savuroase cu Negustorul. Ultimele trei secvențe cuprind alte microstructuri înlănțuite distinct pe firul acțiunii generale; întîlnirea din casa Miresii, unde sînt risipite ultimele dileme, tocmirea muzicanților și ospățul de nuntă. Nu știm cum vor fi arătat variantele prime. O descriere a unui spectacol din 1885 este, din păcate, sumară. Dacă această piesă, cu o largă arie de răspîndire la populațiile slave răsăritene premerge într-adevăr altor piese de teatru laic [1] (o indicație în acest sens ar fi și episodul „nunții țărănești“ din *Occisio Gregorii Vodae* . . .) ceea ce o caracterizează conceptual este, după cum am văzut mai sus, ordonarea materialului folcloric (din orații, snoave, jocuri cu măști) după tehnica de construcție a piesei culte cu decor fix. Impresionantă este și însuflețirea naturalistă a personajelor, replica lucidă, casantă, prinsă într-un dialog care, dispensîndu-se pentru întîia oară în teatrul popular, de interludiile corale, se mișcă cu o mare siguranță în *timpul* și *spațiul* prezentului. Versul chiar își pierde funcția incantatorie, optînd, nu o singură dată, pentru prozaismul rimat:

STAROSTELE: Am fost, cumetre, eu atunci, la dumitale.
Și-am vorbit ca să dai fata
După Vasile-al lui Marta.

---

[1] Vezi în *Istoria teatrului în România*, București, Editura Academiei R.S.R., vol. I, 1965, p. 126—130, subcapitolul despre *Nunta*, elaborat de V. Adăscăliței.

Scanned with OKEN Scanner

SOCRUL MIC: Eu din vorbă n-am să ies
Dar vorbesc cu interes
Îi dau fata de soţie
Şi s-o aibă de femeie,
Dar în casa mea să steie.

SOACRA MARE: Dragul mamei, Todirel,
Ascultă-mă, băiţăl.
Decît pe locul firmei
Mai bine la poarta ţărnii!

MIRELE: Mamă, ia ascultă-aici!
Aşa vorbă să nu mai zici,
Că-i mai bine ce-am zis eu,
Nici de bine, nici de rău!
Toate sînt pe placul meu
Şi stăpîn am să fiu eu.

Fără a imita vizibil anumite texte, *Nunta ţărănească*, în formele ei dezvoltate care depăşesc pretextul muzical-coregrafic, beneficiază evident de pe urma întîlnirii cu spectacolul cult (sau cu piesa de teatru tipărită).

b. PIESA CU HAIDUCI ŞI TEATRALIZĂRI ÎNRUDITE

În vreme ce *Nunta* a trecut printr-un proces treptat de complicare ca mai toate tipurile de creaţie folclorică, *piesa cu haiduci* a pătruns direct în circuitul popular cu formele sale mature. Raporturile cu dramaturgia cultă, de data aceasta nemijlocite, au precipitat această zămislire. Dacă *Nunta ţărănească* reflectă în elaboraţia dramatică o receptare simpatetică a formelor teatrului cult, drama haiducească reia în reducţii de profil folcloric situaţii conflictuale şi efecte de succes din cuprinsul unor melodrame-vodevil jucate de marii actori ai timpului. Cele mai multe dintre aceste creaţii glosează, cu unele variaţii, în jurul piesei populare *Jianu* (prima versiune prin 1879—1880), chiar şi atunci cînd eroul central este un alt haiduc (Bujor, Codreanu ş.a.). Punctul de plecare al *Jienilor* nu se află în eposul poporan baladesc ci într-o norocoasă adaptare după o piesă străină, realizată mai întîi în trei acte de actorul craiovean Ion Anestin şi mărită apoi cu un act de Matei Millo. În această formă şi sub titlul *Jianul, căpitan de hoţi*, piesa (semnată de cei doi

Scanned with OKEN Scanner

autori-actori) a fost jucată, începînd din 1857—58 cu un succes de public ieșit din comun. Modelul ar fi putut fi *Le capitaine de voleurs* de Duvert și Lauzanne, care i-a slujit lui Simeon Mihăilescu pentru localizarea sa *Tunsu Haiducul* (1862). Interpretul rolului titular în piesa lui Anestin și Millo nu era, firește, autorul și interpretul *Babei Hîrca*. Matei Millo juca rolul capului poterei (Cîrc-Sărdarul Stoica), în vreme ce Jianu (cum aflăm dintr-o cronică teatrală a lui N. Filimon din 1861) era „făcut" de chipeșul (și pe atunci tînărul) Mihail Pascaly. Acesta și-a introdus, în mod firesc, succesul în repertoriul său, păstrîndu-l și după despărțirea de Millo, cu unele modificări (piesa sporește cu încă un act). Ni se pare verosimilă informația că tocmai din această readaptare a lui *Jianu*, datorată lui Pascaly s-a născut textul-model al piesei populare. Este credibil și faptul că prima concentrație a dramei i se datorează chiar celebrului tragedian, solicitat de un prieten al său din Roman, sprijinitor al unei „bante" de țărani-actori [1]. Importantă ni se pare a fi relatarea, din aceeași sursă, cu privire la repetatele vizionări ale spectacolului companiei Pascaly de către corifeii grupului de săteni. În pritocirea ulterioară a tuturor pieselor cu Jieni din spațiul folcloric, simbioza vechilor rezolvări teatrale din „vicleimuri" și „alaiuri" cu rafinamentul modern al meșteșugarilor scenei este decisivă pentru nașterea unui nou stil. Vom întîlni, de aci încolo, vreme de șase sau șapte decenii, în teatrul popular, o clasicitate sui-generis reunind convenții arhaice ale jocului cu setea de veridicitate, de recunoaștere ludică a unei realități excentrice.

Prestigiul modelelor culte n-a provocat inhibarea geniului poporan. *Jienii* (și alte drame din această categorie) își aproprie elementele eterogene de care au nevoie, supunîndu-le limbajului tradițional. Dacă această absorbție nu merge pînă la capăt, îngăduind din ce în ce mai multe incongruențe, cauza se află înlăuntrul procesului general de deschidere a civilizației țărănești care-și pierde treptat în ultimul veac izolarea sa autarhică. Există, desigur, o diferență sensibilă

[1] Vezi Horia Barbu Oprișan, *Teatru fără scenă*, București, Ed. Meridiane, 1981, p. 100—101.

de calitate între piesele haiduceşti cu o geneză mai îndepărtată (ultimele decenii ale secolului XIX) şi „ticluirile“ mai tîrzii. Cele mai vechi beneficiau în prelucrarea poporană a materialului cult, de un alt „hallo“ sufletesc, activizînd zonele mai profunde ale inspiraţiei. În vreme ce, la 1880, figura haiducului şi conflictul acestuia cu ordinea apărată de „potere“ izbuteau să exprime — metaforic şi teatralmente — resentimentele ţăranului faţă de stat, după treizecipatruzeci de ani relaţiile dintre sat şi autorităţi, diversificate şi complicate considerabil, nu se mai regăsesc nici chiar alegoric în schematicele întîmplări cu „Jieni“. Intrate în tradiţie, piesele haiduceşti se păstrează mult timp în repertoriul spectacolelor-colind, dar îşi menţin viabilitatea numai textele care îşi conservă sinceritatea epocii originare, chiar dacă farmecul lor capătă un accent nostalgic.

Familia dramaturgică a *Jienilor* a apărut şi s-a statornicit în Moldova (ca cele mai multe dintre dramele populare de acest gen), trecînd mai tîrziu, în cîteva judeţe din Bucovina, Muntenia, Dobrogea şi Transilvania. Structura-tip a piesei se compune dintr-o intrigă centrală (Iancu Jianu sau Groza, Bujor etc., urmărit de poteră, este prins şi reuşeşte să se elibereze) la care se adaugă două sau trei episoade colaterale: apariţia Fetei, „amanta“ căpeteniei de haiduci sau a secundului acestuia şi duetul de dragoste complementar, intervenţia Ciobanului dornic să schimbe bîta cu arma voinicească ş.a.

Rareori piesa cu haiduci păstrează arhitectonica unitară a punctului său de plecare, favorizînd dimpotrivă dezvoltări inedite şi, mai cu seamă, contaminări cu formele mai vechi ale teatrului popular. În aventura lor folclorică, *Jienii* preiau, astfel, personaje din jocul cu măşti (Anul Vechi şi Anul Nou, Moşneagul, Jupînul, Ciobanul, Turcul), sugestii de joc din *Vicleim* şi, în conivenţă cu aceste transplanturi, alătură cupletelor din piesa originară (pe muzica lui I. A. Wachmann) recitative de rezonanţă poporană. Refacerea contactului cu balada şi doina populară, pe lîngă consecinţele de ordin prozodic, accentuează, în unele variante, semnificaţia socială a haiduciei, ca în *Bujorul* din Şendriceni-Dorohoi:

Scanned with OKEN Scanner

Foaie verde măr domnesc,
Stau în loc și mă gîndesc
Cum să fac să nimeresc
Că toată vara muncesc
Pe ogorul boieresc
Și nimic nu folosesc
.....
Cînd în uşe la palat
Iese un ciocoi buzat:
— Ce caţi tu, măi opincare?
— Cat dreptate, boier mare!
— Haide, haide, fugi de-aici
Vodă nu-i pentru calici [1].

Cînd legătura cu cîntecul voinicesc devine convenţională creşte antrenul declamatoriu, predilecţia pentru teatralitatea sonoră marcînd — de altfel — întreaga serie a „Jienilor". Peste abilităţile piesei „culte" din care descind şi pe lîngă ecourile remarcabile din lirica şi epica anonimă, găsim în aceste producţiuni semi-folclorice destule adăugiri searbede. Pentru „bantele" de actori-diletanţi care „umblau cu *Jianu*" (sau mai merg încă), prioritare rămîn efectele spectaculare.

Literaturizarea fiind discontinuă, de la o scenă la alta ne pomenim că poezia este înlocuită de prozaismul rudimentar. Carenţele de adîncime, scăderea tensiunii tragice se răsfrîng în planul expresiei şi reduc acuitatea conflictului dintre haiduci şi tirani. În plin apogeu al dramei (momentul eliberării eroului), lupta este înlocuită cu tranzacţia bănească, sublimul cu viclenia pedestră. Totuşi, dragostea pentru ficţiunea teatrală, aspiraţia ardentă către emoţiile artei răzbat dincolo de stîngăcia imitativă, stimulînd inspiraţia poetică şi prilejuind, în răstimpuri, izbucniri ale fanteziei cum sînt cele din piesa *Haiducii din Carpaţi* (com. Valea Seacă — jud. Neamţ) [2], în care acţiunea-tip se adaptează unei ambianţe de basm. Valoarea de ansamblu a acestei covîrşitoare experienţe în procesul de folclorizare a unor

[1] N. Jula şi V. Mănăstireanu, *Tradiţii şi obiceiuri româneşti. Anul Nou în Moldova şi Bucovina*, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 164—165.
[2] *Jienii. Teatru popular haiducesc* (ediţie îngrijită de Horia Barbu Oprişan), Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 187—199.

Scanned with OKEN Scanner

surse scrise devine şi mai evidentă dacă ţinem seama de deosebirea netă dintre *piesele cu haiduci* de tipul *Jienilor* şi scenariile triviale închinate după 1930 unor Terente, Coroiu sau Pantelimon, răufăcători deveniţi celebri prin reportajele gazetăriei de senzaţie.

Ispita trecerii unui text cult în parafrază n-a produs numai suita pluriformă a „Jienilor". Merită să desprindem, dintre variatele încercări de acest fel, piesele despre *Gruia lui Novac*, avînd ca punct de plecare cartea în versuri a lui Petre Dulfu (apărută în 1914 şi retipărită intens în deceniile următoare) carte care relua, într-o organizare limpede şi cu o versificaţie lesnicioasă, baladele folclorice dedicate eroului legendar.

Un loc propriu îl ocupă, în aria teatrului popular, piesele care, folosind experienţa *Jienilor* în construcţia dialogului şi a situaţiilor, s-au apropiat de istoria imediată, cu ferma decizie de a intra în posesia evenimentelor, altfel spus de a anula prin joc teatral distanţa dintre publicul de rînd şi personajele de frunte ale politicii mondiale.

Prima piesă de acest fel pare a fi *Căderea Plevnei* (sau, în alte variante, *Halima . . . Predarea lui Osman-Paşa* etc.). Semnalată încă de pe la 1911, şi probabil încă mai veche, ea a fost culeasă cu multă întîrziere.

S-a demonstrat convingător [1] că schema acestei compoziţii dramatice a fost reluată pentru a reflecta, la distanţe de ani, alte două momente cruciale, primul şi cel de al doilea război mondial. Într-adevăr, fără a conveni că avem de-a face cu „o aceeaşi piesă", ni se pare evident că *Încheierea păcii*, sceneta care se referă la sfîrşitul războiului din 1914—1918 ca şi dublura ei de după 1945 (*Predarea lui Hitler* etc.) reiau, cu modificarea identităţii personajelor, mecanismul schimbului violent de replici dintre reprezentanţii României şi inamicii învinşi, întîia oară imaginat în piesa despre cucerirea Plevnei. Un al doilea tip [2] al aceleiaşi suite dramatice, plăsmuirile mai ample ca *Pacea generală* (*Masa verde* ş.a.) nu fac decît să ridice schema iniţială *(românii şi turcii)* la scară europeană *(Antanta* şi *Puterile centrale)*, cu suplimentări minime ale acţiunii, în vreme ce dialogurile

---

[1,2] V. Adăscăliţei, *Teatrul folcloric cu subiecte de război în Moldova*, în *Limbă şi literatură*, X, 1965, p. 327—344.

Scanned with OKEN Scanner

sînt adecvate noilor circumstanțe. Scrise în versuri care rimează precipitat, aceste oratorii eroice își rezumă dramatismul la crasa simplicitate a antitezelor. Turcii (sau nemții) trec de la sfidarea jignitoare la umilința finală fără tranziții, românii (sau reprezentanții Antantei) parcurg un curs ascendent al pledoariilor pentru cauza cea dreaptă, culminînd cu deznodămîntul festiv. Etapele unui război îndelungat sînt contopite și consumate rapid ca în *Predarea lui Osman* [1], unde personaje istorice (Generalul Cerchez, Osman Pașa) străbat alături de întruchipări pitorești (Halim, Abdu Soliman) iureșul declamației teatrale. Ceea ce conferă piesei din acest grup un atractios timbru ludic este amestecul dintre document și fantezie, convenția familiarității cu istoria. Portrete decupate din manualele de școală sînt reanimate în simplificări garantate de bunul simț popular. Atmosfera dezbaterilor moromețiene din fața fierăriei lui Iocan răzbate parcă în încrucișarea tiradelor. Kaiserul, Sultanul, Țarul, Președintele păcii sînt legitimați dramatic în ambianța *Vicleimului* și aduși, pe această cale, la numitorul comun al umanității. Una dintre variantele ciclului s-a intitulat *Capra cu împărați*, exprimînd concis simbioza dintre ceremonialul arhaic și gustul modern pentru comentarea istoriei. Transcrierile acestor creații, care gravitează între formele vechilor „alaiuri" și imagistica teatrului cult ne oferă puține performanțe stilistice dar degajă puternic bucuria improvizației.

6. DIALOGUL ÎN JOCUL PĂPUȘILOR

În legătură cu teatrul popular al păpușilor ne-au rămas cîteva memoriale pitorești și prea puține texte. Cercetarea de specialitate evocă originea străveche a acestui joc încă „din timpul păgînătății" [2], dar descrierea amănunțită se referă la fenomene de după 1850. Semnalarea lui Sulzer, adeseori citată, privește de fapt teatrul de umbre pătruns

[1] *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1977, p. 37—38 (cu o prezentare de H. B. Oprișan).

[2] G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri . . .*, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

„la palat", în formele „Karagöz"-ului turc. Acesta a fost tiparul originar al jocului nostru cu păpuși, așa cum au demonstrat-o G. Dem. Teodorescu, Lazăr Șăineanu, D. C. Olănescu, N. Iorga și N. Cartojan. Știm mai puțin despre modul în care păpușile „trase pe sfori" s-au substituit figurilor plate din spectacolul umbrelor. Un rol, în această privință, l-ar fi putut îndeplini marionetele poloneze *(szopka)* sau „vestep"-ul ucrainean [1], ambele legate de repertoriul sacru și înrudite cu *Irozii* noștri. Fapt este că dintre mărturiile și transcrierile pe care le putem astăzi consulta, cele din Muntenia și Oltenia aparțin cuplajului insolit al comediilor păpușărești, cu drama tăierii pruncilor. După ce *Vicleimul* era interpretat de actori, urma o reluare a aceleiași piese cu păpuși [2] și abia, în a doua parte a reprezentației, bufonada marionetelor. Mai tîrziu, intermediul care facilita trecerea de la sacramental la grotesc a dispărut. Cînd oamenii sfîrșeau cu reprezentarea *Vicleimului*, apărea în fața acelorași spectatori, „hîrzobul" păpușilor în interiorul căruia un Irod de lemn, devenit simplu element de decor, asista la sarabanda lumească a fantoșelor. În Moldova, păpușile nu erau asociate colindului cu *Irozii* deși aveau în comun cu aceștia predilecția pentru unele cîntece „mai dișanțate" (T. T. Burada) ceea ce a dus la interdicțiile periodice ale celor două jocuri de către autoritățile filistine. Potrivit tradiției, publicul era solicitat să opteze pentru un dialog „*cu* sau *fără perdea*". Din păcate pruderia culegătorilor de folclor n-a înregistrat versiunile slobode dispensate de autocenzură, lipsind documentarea specializată de un material prețios. Spiritul libertin nu este cu totul absent nici din copiile ce ni s-au transmis. Trăsătura lor distinctivă rămîne *frenezia dialogală*, bucuria consumului de vorbe acidulate.

Observația lui Șăineanu cu privire la rolul pe care-l joacă „în aceste producțiuni (. . .) elementul lingvistic (neologisme, etimologii populare, jocuri de cuvinte, vorbe și frase străine)" [3] dobîndește o însemnătate deosebită tocmai prin consecințele

---

[1] Letiția Gîtză, *Teatrul de păpuși românesc*, București, 1963, p. 19.

[2] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 50.

[3] Lazăr Șăineanu, *Influența orientală asupra limbei și culturei române*, vol. I, București, Socec, 1900, p. 125.

ei literare. Într-adevăr, cascada neîntreruptă a registrelor lingvistice, schimbate de la o scenă la cea următoare sau de la o replică la alta, întreține o tensiune neobișnuită a limbajului, care amplifică efectele ludice ale dialogului. Aceste efecte, degradate adesea de învălmășeala artificiilor, beneficiază, în răstimpuri, de o oralitate curgătoare, ca în acest discurs pseudoparemiologic, cu boabe de piper balcanic:

De cît la tine pe masă
mai bine la baba acasă
să-i fac din blană un mașou
în chip de dar la Anul Nou;
din carne să fac o ciulama
și să-i pui ardei o ciuștea
cînd oi mînca
ș-oi stărnuta
să fac: „crau, crau în deal la viă
că s-au copt aracii
și țiganii stau ca dracii“ [1]

Comicul vorbirii greșite în general și mai cu seamă hazul stîrnit de pronunția străinilor ocupă spații largi în jocul păpușilor. Procedeul, familiar „umbrelor“ artistice, este nu mai puțin cunoscut farselor medievale europene care i-au inspirat și lui Shakespeare celebrul dialog scoțiano-irlandezo-velș din *Henric al V-lea*. În arta păpușarilor, caricaturizarea prin corupția limbajului este complementară profilului grotesc al marionetelor. Într-o singură piesă (varianta din 1884 tipărită de G. Dem. Teodorescu), se perindă un bragagiu turc, un muscal berbant, un țigan ursar, un negustor evreu, un duo muscalo-turc și o mahalagioaică franțuzită. Luate în răspăr, aceste personaje răspund autoironizîndu-se sau batjocorindu-și interlocutorii. Întreaga populație a jocului se află în ofensivă burlescă. Dialogul devine, în această ambianță, un lanț neîntrerupt de „poante“, fiecare replică supralicitînd efectul hazliu și amestecînd figurile poetice ale versului cu trivialitățile spuse „de la obraz“. Cadența dialogală rămîne, însă, mereu jucăușă ca în această idilă de uliță bucureșteană:

[1] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare romîne*, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

FATA LUI MOȘ IONICĂ; Măi iaurgiu, ia stai!
Cum dai cotul de iaurt?
IAURGIUL; Trei parale mărunte
Să te pup odată-n frunte!
FATA; Auzi, auzi ţopîrlanul!
Ce, mă, o căciulă tîrcăvită
pe mine să mă sărute?
IAURGIUL; De, că tot ca tine una
mi-a tîrcăvit căciula [1].

Rima este facultativă și nu tocmai fermă, dar ritmul își conservă respirația, controlat de îngemănarea dialogului cu mișcarea vie a păpușilor, care se înfruntă, se bat, dansează. Dinamica încordată este liantul tablourilor succesive, care cuprind fie altercații comice cum sînt cele dintre țiganul Vasilache, nevasta sa Gaciţa, Ilenuţa și Fata Ciubăroaiei (în varianta descrisă de T. T. Burada), fie adevărate „piese în piesă". Una dintre aceste acțiuni autonome poate fi întîlnită — cu modificări caracteristice — în versiuni culese la mari distanțe și în epoci diferite. Am putea-o intitula „Uciderea și înmormîntarea turcului". Ea debutează cu decapitarea în luptă a osmanlîului, după care urmează prohodirea și îngropăciunea, toate în ambianța clovnescă a mascaradelor. Faptul că această scenetă nu lipsește din programe păpușerești *transcrise* la București (G. Dem. Teodorescu — 1884), la Iași (T. T. Burada — aprox. 1870—1880) și la Tîrgul-Jiu (C. Brăiloiu și H. H. Stahl — 1932) atrage atenția asupra unei viabilități ieșite din comun. Explicația poate sta în succesul mimării parodice a unui ceremonial sumbru, în acord cu vechea tendință poporană de convertire a morții în joc. Fără îndoială, s-a mai adăugat și gustul, cunoscut snoavelor din folclor, pentru satirizarea clericilor, cheflii și venali. În varianta moldovenească, „dascălul Tarara / Cu coliva în basma" îl blagoslovește pe Turc cu un savuros prohod țigănesc. Viziunea bucureșteană a episodului cuprinde un suculent dialog bahic între Popa și Dascăl, în care tipicul slujbei funerare este dat peste cap cu speranța găsirii unor „mahmudele" pentru „pelinaș".

[1] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 129—131.
[2] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul ireverențios al slujbei funebre este dublat de absurditatea îngropării unui mahomedan după un alt rit. Popa Ciocîltei din *Vicleiul* oltenesc intonează la căpătîiul Turcului acest mișmaș aiuritor!

Cazania Turcului, cazania
Asară te-ai tras cu sania
Ș-ai bău-lapte fert
Și te-a opări draci pe pept
Banii, taică! [1]

În primele două texte, apropiate în timp de războiul ruso-otoman, moartea Turcului era rezultatul unui duel cu Muscalul învederînd și caracterul de cronică a contemporaneității, propriu jocului de păpuși. A treia alcătuire, copiată la Tg. Jiu în 1932, păstrează secvența dar, prea depărtată de conflictul din 1877—78, pune sub semnul convenției totale actul decapitării. Turcul va fi deci provocat la luptă de patronul unei săli de bal, pentru că voia să intre la dans cu preț redus. Detașat de orice înțeles istoric, întregul „Viclei" se îndreaptă, odată cu degradarea formei, către o gratuitate a comicului care doar rareori depășește nivelul grosier, izbutind asemenea scăpărări de umor hurmuzian:

„— Ce-ai făcut, domnule?

— I-am tăiat capul.

— Păi, cînd o veni poliția ce-ai să spui?

— Am să spui că s-a împiedicat de un băț de chibrit și l-a luat dracul și-a plesnit.[2]"

Păstrarea de-a lungul anilor, în diferite colțuri ale țării, a multora dintre scenele-tip ale jocului atestă o oarecare rezistență a structurii inițiale. Rămînea, totuși, destul loc pentru „numere" și personaje noi, inspirate de întîmplările timpului și ale locului. Varianta din București tipărită de G. Dem. Teodorescu (și reluată de D. C. Ollănescu, sau mai tîrziu de M. Vulpescu) creează în jurul acțiunii o persistentă atmosferă de epocă a capitalei, cu evocarea unui decor imaginar care cuprinde Curtea-Veche, Curtea-Nouă,

[1] C. Brăiloiu și H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 10 (varianta din com. Vădeni-Gorj).
[2] *Ibidem*, p. 9.

grădina Cișmigiului, grădina Sf. Gheorghe, cartierul Oțetari, cimitirul Mecet ș.a. Textul ieșean, descris de T. T. Burada, amintește nu numai mahalaua Tîrgul-Cucului, de unde vine jupînul Leiba Badragan, dar și figuri pitorești ale urbei, cum ar fi temutul comisar Urzică sau popa Elefterie de la „dicasterie" (tribunalul bisericesc pentru divorțuri). Este firească implicarea în dialogul comic a unor teme și întîmplări „la ordinea zilei", care au alimentat subtextul cu împunsături de coloratură socială. De aci și pînă la a vedea în „jocul păpușilor" o cronică jurnalistică (cum s-a putut spune) este, însă, un drum lung care, judecînd după ceea ce ni s-a păstrat, n-a fost parcurs. Celebra cantonetă a lui Alecsandri *(Ion Păpușariul)* descoperă, prin 1860, în „coșciugul" cu „păpușele cele vechi" tipuri fixe, cu sarcini satirice generale, în stilul „moralităților" tradiționale: Vasilachi Țiganu, jupînu Leiba, Dracul, Mîța și șoarecii, Lupul și oaia, Turcu și Cazacu. Seria „păpușilor noi", înșirată în ultima parte a cantonetei este imaginată, în stilul său caracteristic, de autorul *Cucoanei Chirița* și contrastează deliberat, ca și comentariile poetului, cu liniaritatea și generalitatea comicului păpușeresc.

Cea mai rezistentă dintre producțiile populare cu păpuși, farsa dialogală *Vasilache și Marioara* relevă, încă o dată, gustul pentru comicul categorial: bărbatul și femeia în reprezentări grotești care merg de la duetul prenuptial pînă la certurile conjugale cu bătăi și capete sparte. Desprinse de *Vicleim*, absorbite de tonalitatea stridentă a teatrului de bîlci, reprezentațiile acestui cuplu temperamental s-au bucurat de succes pînă nu de mult. Ceea ce dădea conversațiilor lor un farmec deosebit era tocmai „hazul de necaz", comentariul în deriziune, domesticirea relelor prin ridiculizare. Printre rarele texte memorate de contemporani și transcrise, întîlnim o cerere în căsătorie în care sărăcia (hiperbolizată) a băiatului contrastează cu ardoarea înavuțirii, caracteristică personajului feminin. În vreme ce Marioara vrea să ajungă „cocoană", Vasilache îi înfățișează, într-o cascadă de exagerări, „averea" lui, compusă din „doi cotoi bătrîni: unul e chior și nu are o labă, iar celălalt e berc și tușește toată ziua"; „o pisică rîioasă, o găină bătrînă și oloagă, un cîine știrb și o ladă de zestre de la bunica, în care s-a

Scanned with OKEN Scanner

prăsit o turmă de șoareci“ [1]. Lista „bunurilor“ continuă în același stil, sinistrele enormități aglomerînd ironic pînă la anulare, imaginile urîtului cotidian.

Condiția folclorică a teatrului de păpuși ne apare incontestabilă, dar nu fără importante particularități. Mai întîi, nivelul de profesionalitate impus păpușarului micșora considerabil cota de indecizie proprie diletantismului, sporind totodată, paradoxal, obligațiile spontaneității, calitatea improvizației. Din această cauză, programele păpușărești care însoțeau *Vicleimul* prezintă, în pofida caracterului lor compozit („revuistic“), un cadru unitar, precalculat, o așezare-tip a scenelor disparate care compun fiecare „piesă“ în parte. Unul sau doi conducători de joc *(Păpușarul* sau *Moșul Vicleimului* și *Paiața)* introduc pe rînd în scenă siluetele comice, le fac să vorbească și să cînte, apoi le elimină pentru a face loc altora. Personajele își joacă pe rînd șansa de a stîrni rîsul, în cupluri sau în triouri agitate care se ceartă, se lovesc, se ucid. Dialogul capătă astfel nu numai un curs prin excelență dinamic dar și o arborescență caracteristică, cu dozaje meșteșugite ale efectelor.

În al doilea rînd, ambianța spectacolului de bîlci a impus limbajului dialogal o deschidere largă, potrivită unui public pestriț, contopind vorba țărănească cu graiul tîrgoveților mărginași. Ceea ce unor cercetători li s-a părut a fi un semn de decadență, „urbanizarea“ jocului, a fost — de fapt — o caracteristică inițială a „păpușilor“ care au circulat mereu între sat și anumite zone ale orașului (sau invers) ca o treaptă intermediară între formele artistice ale comunității rurale restrînse și reacțiile unui public cu oarecare experiență, dedat convențiilor unui teatru de „iluzii“.

Nu se cuvine să confundăm însă jocul *popular* al păpușilor (*Irozii* fără Irod, *Vasilache și Marioara* etc.) cu spectacolul *aristocratic* de la curțile boierești sau domnești. Dacă, în marile saloane nu erau respinse de sărbători „vicleimurile“ folclorice, în paralel se reprezentau încă înainte de secolul XIX piese *culte*. Textele de după 1900 ale lui Conachi și Iordache Golescu au cunoscut, desigur, precedente a căror descoperire și identificare nu trebuie s-o considerăm impo-

[1] Horia Barbu Oprișan, *Teatru fără scenă*, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

sibilă. Oricum, dinamica dialogală a păpușilor se resimte în creația dramaturgică românească de după 1830. Nu ne putem îndoi, de pildă, că în procesul de transpunere a vodevilului străin în forme și cadențe originale, teatrul de păpuși popular a participat cu numeroase și variate sugestii.

Folcloristica a desprins nu o singură dată *dramaticul din folclor* de „producțiile (populare) cu caracter de piesă, de reprezentație teatrală“ [1]. O asemenea despărțire netă este poate, justificată din perspectiva cercetării etnologice. Nu sîntem siguri că putem realiza separația cu aceeași rigoare în cercetarea de istorie a literaturii. Dacă, vorbind despre „dramaticul din folclor“ ne gîndim la aspectul teatral al „ritualurilor agrare“ sau la „ceremonialul de nuntă și înmormîntare“ [2] deosebirea față de „producțiile cu caracter de piesă“ este într-adevăr, considerabilă. Ea derivă, însă, tocmai din caracterul *aparent al dramaticului* în ritualurile amintite, care prin scenicitatea lor unilaterală au un caracter *oratorial*, și nicidecum *dramatic*. În organizarea orală a basmului, însă, întîlnim adeseori o *situație conflictuală* dezvoltată prin confruntarea dialogală a unor forțe opuse. *Jocurile de copii* sînt și ele, de multe ori, construite prin potențarea poetică a unei ciocniri între grupe antagonice. În ambele cazuri (spunerea basmului, desfășurarea jocului) și în altele asemănătoare (monologul baladesc și alte „numere“ din programul șezătorilor) substratul textelor (reproduse sau improvizate) include participarea *publicului*, uneori ca dedublare a interpreților. Discrepanțele, deloc neglijabile, dintre aceste încorporări ale dramaticului și repertoriul *alaiurilor* sau al *bantelor* (Irozi, Jieni etc.) nu ni se par, literar vorbind, esențiale. Fără a aplica același tipar metodologic în relevarea dramatismului unei balade și în analiza structurilor explicit teatrale, nu putem pierde din vedere comunitatea viziunii poetice și consecințele care decurg de aci în deschiderea căilor către interdependență. Așadar, ceea ce poate fi adecvat și chiar necesar descriptivismului etnografic, devine nepotrivit pentru investigarea valorilor literar-tatrale. Totuși de la formele genuine ale dramaticului folcloric pînă la

---

[1-2] Vezi Gh. Vrabie, *Teatrul popular românesc*, în *Studii de istorie literară și folclor*, VI, 1957, nr. 3—4, p. 485—562.

Scanned with OKEN Scanner

Vicleim și *Jocul păpușilor* putem contura un drum, o devenire în care spiritul cărturăresc joacă un rol din ce în ce mai important. Între dramaticul neorganizat în mașinării scenice și piesele scrise pentru spectacol vedem o diferență de exprimare, poate și de vîrstă, dar în nici un caz una de structură.

A așeza într-o succesiune logică formele variate ale dramaticului din folclor, a le alătura în aceeași cercetare istorică înseamnă a nu pierde din vedere conturul care le definește. La ce servește însă o asemenea reconstituire? Ce interes prezintă materialul acestui capitol pentru o istorie a literaturii dramatice?

Trebuie să precizăm, mai întîi, că așezînd secțiunea folcloristică a acestei „Istorii . . .“ la punctul de plecare al unei cercetări cronologice nu ne-am gîndit să absolutizăm precedența poeziei poporane. În timp, multe dintre formele și creațiile folclorice merg paralel sau chiar succed unor etape ale literaturii culte. Totuși producția orală și anonimă își păstrează mereu primordialitatea ingenuă. Viziunea lumii și tehnica reflectării artistice a acesteia aparțin vîrstelor timpurii ale umanității. În laboratorul său nesofisticat întîlnim, în plăsmuiri naive, elementele unei geneze care este a operei literare în genere.

Nu împărtășim opinia după care folclorul trebuie studiat exclusiv ca fenomen cultural sincretic. Cel puțin în ceea ce privește literatura și muzica, relațiile dintre creația populară și cea cultă înlăuntrul fiecărei arte sînt decisive pentru clarificarea modalităților de creștere și complicare ale rafinamentului expresiv. Tendințele simplificatoare care au caracterizat adeseori implicarea folclorului în studiul literaturii, au compromis, poate, ideea ca atare și au frînat analiza de adîncime. În ceea ce privește dramaturgia, trecerea în revistă a dramaticului poporan, de la cristalizările genuine și pînă la încrucișările cu teatrul de performanță, scoate în evidență o întreagă alchimie și aruncă lumini asupra multora dintre dilemele genului. Un dosar aparte cuprinde munca „autorilor poporani“ de felul lui Picu Pătruț. Asemenea relee de transmitere a antecedentelor către noi peripeții ale circulației orale provoacă variate îmbinări ale cuvîntului cărturăresc cu versul spontan și le supune, prin reciclare, unor experiențe captivante.

Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială că folclorul suscită un interes maxim ca depozitar al vechilor mituri. Inițiativa lui G. Călinescu de a extrage cîteva dintre ele și a le descrie în *Istoria literaturii* . . . se întemeiază pe convingerea că „în lipsa unei lungi tradiții culte", literatura noastră modernă a simțit nevoia să se sprijine pe miturile din folclor și îndeosebi pe cele „care puteau constitui o tradiție autohtonă" [1]. Dar în afara comunicării cu teme fundamentale, literatura populară transmite o ambianță, un cadru ritualic, modalități caracteristice de reducere la simbol fără abandonul realului. Propunînd „povești" esențiale, poezia orală (lirică, epică sau dramatică) conturează, în fiecare dintre cele trei perspective, forme corespunzătoare unor asemenea subiecte: sobrietatea generică, ritmul stăpînit al emoțiilor, o „atmosferizare" concentrată, profilarea energică a semnificațiilor.

Între folclor și dramaturgia cultă, atrasă mereu de concentrațiile mitice, putem stabili nu numai un transport de situații și întîmplări. Structura schematică, uneori rudimentară, a „pieselor" populare poartă semne multiple ale familiarității cu miturile și o specifică simbioză a pasiunilor pămîntești cu setea de spiritualitate.

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. II

PRELIMINARII ŞI PRIMII PAŞI CĂTRE INSTITUIREA GENULUI DRAMATIC

1. PREFIGURĂRI ALE DRAMATURGIEI ÎN SCRIERILE LITERATURII VECHI

Privind dramaturgia națională ca o zonă specifică a creației poetice, este firesc să căutăm punctele ei de plecare nu în textele primelor spectacole de teatru, ci înlăuntrul procesului polifonic de formare a artei literare românești. Prin urmare, în vechile texte religioase (traducerile structurilor dialogale din marele epos biblic, monologurile ardente de o oralitate spectaculară din *Didahiile* unui Antim Ivireanu) și în microdramele de fină tensiune conflictuală pe care le aflăm în cîteva dintre marile cronici (v. complotul lui Gheorghe Ștefan din *Letopisețul* lui Miron Costin sau intriga presărată cu imagini de o concentrată scenicitate — a venirii lui Selim, fiul lui Baiazid pe tronul turcesc din *Istoriile domnilor* . . . atribuite lui Radu Popescu) trebuie să urmărim procesul de acumulare a mijloacelor de expresie proprii poeziei dramaturgice.

Un rol considerabil în prefigurarea formelor de concentrare a situațiilor tari, caracteristice teatrului l-au îndeplinit „romanele populare“ de larg colportaj din secolele XVII și XVIII, mai cu seamă cele care, ca *Erotocritul*, au acordat unora dintre convențiile dramatice o funcție decisivă în disciplinarea literară a materialului epic. Lista finală a „obrazelor“ lor fixează în felul îmșiruirilor de „dramatis personae“, onomastica și funcția personajelor, cu unele precizări caracterologice („sfetnic credincios“), „voinic înfricoșat“ ș.a.) și o așezare în scara ierarhiei sociale a grupului caracterelor centrale după tiparul tragediilor neoclasice euro-

Scanned with OKEN Scanner

pene (împăratul, împărăteasa, eroina; eroul, însoțitorii și sfătuitorii acestora (les suivants ș.a.m.d.). Această sinteză a tipologiei „romanului" indică o preponderență a „rolurilor" asupra narației pure, o articulare a acțiunii în funcție de „forțele dramatice" care se definesc adesea prin poziția lor, mai apropiată sau mai depărtată de cea a eroilor titulari.

Înlăuntrul episoadelor *Istoriei lui Erotocrit cu Aritusa*, ca și în alte cîteva dintre narațiile senzaționale ale epocii, abundă procedeele de o acută teatralitate, mai mult sau mai puțin absorbite în fluxul epic. Relevante sînt pasajele monologale și dialogurile subliniate prin didascalii menite să atragă atenția asupra trecerii cuvîntului de la un personaj la altul („Aritusa zice către Frosina", „ohtind zice Erotocrit către Aritusa", „Aritusa zice către Erotocrit" „Erotocrit zice către Aritusa cu lacrimi" etc.). Dialogul tensional păstrează mereu preponderența în asemenea structuri literare axate pe situații dramatice favorabile confruntărilor orale. O vădită tendință de obiectivare a narației conduce, odată cu trecerea naratorului în umbră, la „autonomizarea" personajelor concomitent cu extinderea și accentuarea formelor dialogului. Autorul originalului neogrec al *Erotocritului*, Vincenzo Cornaros, fusese de altfel și autorul unei tragedii de viziune clasică *(Jertfa lui Avram — 1835)* prin care se dovedise un cunoscător profund al literaturii rinascentiste italiene. Prelucrătorii principalelor două versiuni românești [1] (Ioan Hristodor și traducătorul anonim), înlocuind versificația lui Cornaros cu proza, au accentuat „naturalul" pasajelor dialogate. Exemplul pe care-l oferă *Erotocritul* cercetării formelor de expresie teatrală în epica veche românească nu rămîne singular dacă urmărim amploarea dialogului spectacular în alte „cărți populare". Remarcabila observație, potrivit căreia „literatura populară scrisă se apropie în cel mai înalt grad de stilul oral, cu repetiții, cu accentuări în topica frazei . . ." [2] trebuie dezvoltată în sensul conota-

[1] Noul Erotocrit, tradus de Anton Pann în 1837 după prelucrarea neogreacă în versuri a lui Dionisie Fotino (apărută în 1818), privește o altă epocă și prezintă pentru cercetarea literară un interes redus.

[2] I. C. Chițimia și Dan Simonescu, *Studiu introductiv* la ediția *Cărțile populare în literatura românească*, București E.P.L., 1963, p. XXXIV.

Scanned with OKEN Scanner

ționării vizuale a replicilor spuse de eroii „romanelor“ de largă circulație.

Un ecou notabil al teatralității dialogurilor filozofice de sorginte platoniană credem că îl putem identifica în prima parte a compoziției lui Dimitrie Cantemir din 1698, *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*. Relevabilă pentru preliminariile unei dramaturgii culte românești, ni se pare nu pur și simplu forma dialogată a *Divanului*, ci — așa cum remarca P. P. Panaitescu — „încercarea de a împăca tradiția bisericească ascetică cu stoicismul și de a introduce în tratate forma dramatică a dialogului în dauna scopurilor didactice“ [1]. Într-adevăr, contopind influența ortodoxiei bizantine cu modelul dialogurilor lui Seneca, *Divanul* — în prima sa secțiune — adaugă conversației un efort caracterologic care-i transformă pe cei doi termeni ai compoziției catihetice în personaje cu un incipient contur personal. Cînd constata că „Dialogul lui Cantemir nu este o simplă juxtapunere de poziții contrare în care se ghicește același autor“ și că „el are un caracter real dramatic . . .“ [2] comentatorul pleca de la o lectură a textului, luminată de înțelegerea preponderenței umanismului clasic asupra formelor scolastice ale creștinismului medieval. Iată, de pildă, un pasaj în care cei doi preopinenți se distanțează de funcția strict disputativă, contaminați de tendința către caracterologia de expresivitate teatrală a dialogurilor lui Seneca (v. *De tranquillitate animi* sau crepuscularul *De otio*):

LUMEA: Vai, vai, cum a te pricepe nu poți, și pre aceștea ce în mine slobod lăcuesc cum sînt de fericiți și în toate bișugiți, a cunoaște să te învrednicești și lor a te obști să te nevoești!

ÎNȚELEPTUL: Ba minți, falnică și mincinoasă ce ești, căci înțeleptul nu pe acela ce iaste în tine, ce pe cela ci-au eșit din tine fericește și încă și mai fericit cela ce încă n-au venit în tine! Și nici cu aceasta a mă dovedi vei putea.

LUMEA: O, blăstămatule, ticăitule și nemică cunoscătoriule! Dară patriiarșii, prorocii, apostolii, mucenicii și alalți

[1] *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Academiei R.P.R., 1964, p. 613.
[2] *Ibidem*, p. 614.

Scanned with OKEN Scanner

svinți au nu cu toții în mine au lăcuit? Au nu cu toții cu mine s-au slujit? Dară de vreme ce aceia cu toții să numesc fericiți, pre carii eu în mine, ca într-un săcriiu, ca pe niște odoare scumpe i-am păzit, căci tu atîtea de mine nevrednice cuvinte îmi grăești și necuvioasă răspunsuri îmi răspunzi?

ÎNȚELEPTUL: Aicea lătrătoare și de minciuni spuitoare ești! Dară tu, pre aceia ce-i mai sus pomenișI svinți au din tine să fie fost îi socotești? Au cu tine să fie slujit gîndești? Dară că, ei — o, fericiții! — întîi de tine și de dulcețile tale lepădîndu-să, al fericirii titul ș-au agonisit . . . [1].

Nu numai cromatica diferențiată a lexicului (aprinderea rostirii ca și grandilocvența, caracteristice Înțeleptului, contrastează cu retorica ironică a *Lumii*) îi desparte pe cei doi adversari, ci și jocul metaforelor, abundent și liric la oblăduitoarea *trupului*, restrîns și emfatic la avocatul „sufletului". Graficul tropilor trimite și la un corolar gestic al tiradelor, împinge pledoaria verbală către o vizualitate dinamică [2].

Trebuie să remarcăm îndeosebi tendința (chiar dacă inconstantă) de a depăși cadrul demonstrației moralist-religioase prin febrilități lexicale care amintesc de parodiile exercițiilor de „disputatio", din instituțiile teologice ale evului mediu creștin. De altminteri, nu ni se pare cu totul nepotrivit să amintim aci că „gîlcevile dintre trup și suflet" n-au rămas în cultura medievală apanajul scrierilor scolastice (indicate, pe drept cuvînt, de V. Cândea ca principalele izvoare ale *Divanului*). Ele au trecut în domeniul „moralităților" teatrale, care au dat amploare scenică latențelor spectaculare de felul acelora detectabile și în compoziția tînărului Cantemir. O asemenea „moralitate" care s-a bucurat de un mare interes în cercetările de istoria dramei este *De*

[1] Dimitrie Cantemir, *Divanul*, ediție îngrijită de Virgil Cândea, E.P.L., 1969, p. 69.

[2] Vezi și opinia lui Al. Piru (*Literatura română veche*, E.P.L., 1961, p. 376) care afirmă că, în alcătuirea *Divanului*, „cel mai mare merit literar stă în conturarea celor două personaje în dispută".

Scanned with OKEN Scanner

Mundas, *Caro*, *Demonia* (sec. XVI) tipărită în limba franceză în 1506 [1] și în care apar nu numai *Spiritul și Lumea*, dar și alte trei personaje *(Cavalerul creștin*, *Carnea* și *Diavolul)* toate angajate într-o discuție versificată în jurul luptei dintre microcosm și macrocosm. Nu ne gîndim, firește, să stabilim o legătură directă între dialogul scriitorului nostru și această versiune teatrală. Am amintit-o, totuși, pentru a accentua comunicarea neîntreruptă dintre disputele teologale ale medievalității și formele declarat scenice ale „moralităților", care preiau adesea nu numai tema dar și schema treptelor conversației. S-ar fi putut, desigur, ca în *Divanul* asemenea legături subterane cu teatralitatea speciei să lipsească. Dar cum ele transpar, dimpotrivă, la o lectură atentă, nu este fără de folos pentru urmărirea procesului ulterior al devenirii formelor dialogate în teatrul nostru cult, să reliefăm această *prefigurare a dramaturgiei moraliste românești de mai tîrziu*. Vocația dramaturgică este evidentă, într-alt fel, prin vizualitatea extremă a formelor dialogale, în *Istoria ieroglifică*, compoziție stranie (și încă puțin explorată) care a cunoscut, recent, variate transpuneri scenice.

Se cuvine să amintim, deși este vorba de o traducere, virtuțile versificării teatrale în tălmăcirea de către Dosoftei în jurul anului 1690 [2] a prologului la drama *Erofili* de Gheorghios Hortatzis din Rethymno (după un model italian de Giovan Battista Giraldi-Cinzio). Personajul prologului este *Moartea* care filozofează pe tema *ubi sunt* [3], într-un recitativ de o remarcabilă sonoritate:

> Cine din lume va gîndi cu meșterșug să fugă,
> Să scape de la coasa mea, să custe viață lungă,
> Nimică nu-i va folosi averea cea cu slavă,
> Că eu pre toț cu coasa mea agiung fără zăbavă. [4]

---

[1] Vezi *Le théâtre français avant la Renaissance* (1450—1550), antologie de Edouard Fournier, Paris, Laplace-Sandrez et C-ie, 1872.
[2] Al. Elian, *Dosoftei poet laic*, în *Contemporanul*, 1967, nr. 21, p. 3.
[3] V. comentariul lui *Dan Horia Mazilu (Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, Editura Minerva, 1976, p. 302—305).
[4] Dosoftei, *Opere*, I, București, Editura Minerva, 1978, p. 380 (ediție critică de N. A. Ursu).

Scanned with OKEN Scanner

2. PRIMELE TEXTE DRAMATICE ROMÂNEȘTI

Cele mai îndepărtate informații despre spectacole jucate în limba română se referă la repertoriul trupelor școlare din Transilvania de după 1755, unde exista o veche tradiție a „teatrului de colegiu" în limbile latină, maghiară și germană cu participarea activă a unor elevi români. Avem știri mai sigure despre „Comoedia ambulatoria alumnorum", trupa de turnee a gimnaziului din Blaj. În Oradea s-a desfășurat de asemenea o vie activitate teatrală în românește după 1731 [1] în cadrul seminarului clerical unit. În ceea ce privește cele dintîi scrieri dramatice românești, multă vreme s-a crezut că n-a mai rămas din această perioadă eroică, decît un singur manuscris. Este vorba de *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, compoziție surprinzătoare și derutantă, purtînd amprenta serbărilor carnavalești.

În ultimul deceniu, mergîndu-se pe urmele unor informații mai vechi trecute mult timp cu vederea, au putut fi relevate alte două texte dramatice românești de oarecare amploare, anterioare lui *Occisio Gregorii* . . . Din cele ce se cunosc pînă acum, căci noi descoperiri sînt mereu posibile, prima compoziție teatrală în limba română cu o structură bine reliefată ar fi comedia fragmentară cuprinsă într-un manuscris miscelaneu din părțile Bihorului datînd din 1750—1754 și descris întîia oară în 1923 de către N. Drăganu care, deși remarcă versurile de „o factură bine prinsă", acordă o atenție minimă (12 rînduri) „scenetei comico-satirice" [2] Aceasta este povestea dialogată [3] a modului în care un episcop

---

[1] Cf. St. Mărcuș, *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal și Banat*, în vol. *Teatru românesc în Ardeal și Banat*, de A. Buteanu, Timișoara, 1944.

[2] N. Drăganu, *Pagini de literatură veche*, în *Dacoromania*, III, 1923, p. 245.

[3] Textul aflat în biblioteca Institutului de lingvistică și istorie literară din Cluj-Napoca (M 34) a fost comentat pe larg de către Mircea Popa în *Familia*, nr. 6, 1979 și apoi în volumul *Tectonica genurilor literare*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 90—92. Textul complet a apărut cu (note minuțioase) la capitolul „Anexe" al ediției îngrijite de Lucian Dumba, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

(„Vlădica“) rezolvă litigiul reclamat de o tînără („Fata“) sedusă și abandonată de către un fante rustic („Voinicul“). Presupunerea (convingător formulată de Mircea Popa) potrivit căreia ne găsim în fața unei farse din repertoriul școlar carnavalesc este întemeiată atît pe natura verdictului episcopal, în deplin acord cu mentalitatea magiștrilor ecleziaști (victima care nu și-a putut păzi cinstea este mai vinovată decît ispititorul) cît și pe dezlănțuirea sărbătorească a limbajului. Ne găsim într-adevăr aci, ca și în *Occisio Gregorii . . .*, în fața unui libret de stil goliardic, semnificația morală a anecdotei fiind întrecută de pofta contrazicerii rigorilor scolastice. Textul „Vlădicii“ este mai ales condimentat din belșug:

Atunci cînd te-au apucat
Dară tu pentru ce n-ai strigat?
Ce l-ai strîns pe lîngă tine
De te-au umflat așa bine?
. . . . . .
De ți-ar fi fost de măritat
Nu te-ai fi cîrligat ș.a.m.d.

Versurile, deloc migălite poetic, comunică impresia unei vesele improvizații, cu o naturalețe neprefăcută a schimbului de replici.

Dacă această piesetă licențioasă, datată îndeobște prin 1750—1754, ar putea fi compusă și în deceniile următoare (nu mai tîrziu de 1783) [1], un alt text dramatic este indiscutabil anterior lui *Occisio . . .* Este vorba de un oratoriu *sui-generis*, care ne dezvăluie o latură necunoscută a teatrului școlar din Ardeal, total diferită de repertoriul burlesc.

Redactată în 1761, sau poate chiar mai devreme (1757), cu prilejul unui sinod al episcopilor greco-catolici transilvăneni, această producție intitulată *A scolasticilor de la Blaj facere . . .* [2] ni se înfățișează ca o elaborare cărturărească de tip catihetic, în cuprinsul căreia, prin întrebări retorice-

[1] Cf. Lucian Drimba în *Anexe* la *Occisio . . .*, ed. cit., p. 125—126

[2] Titlul complet al manuscrisului 307 din Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei R.S.R. (în fotocopii la Biblioteca Teatrului Național din București) este *A scolasticilor de la Blaj facere întru carea Luminătoriul cel Mare ca un soare și luminătorii cei mici ca niște seamne din steale stătătoare adecă lumina dreaptăi credință în Prea luminatul*

Scanned with OKEN Scanner

și răspunsuri docte, capătă dezvoltare o pledoarie pentru legitimitatea *uniației* (unirea unei însemnate părți, a bisericii române ortodoxe din Ardeal, după 1700, cu catolicismul). Poziția protestatară a unor prelați sau a unor credincioși de rînd, fideli ritului ortodox sau manifestîndu-și nemulțumirile dinlăuntrul bisericii unite (v. stihurile din 1742 ale lui Radu Tempea împotriva Vlădicăi Athanasie sau *Plîngerea sfintei mînăstiri a Silvașului*, cronică în versuri din 1782 [1] se explică prin nerespectarea integrală a drepturilor conferite românilor uniți prin „diplomele" împărătești. „Facerea" teatrală a școlarilor blăjeni închipuie, așadar, o conversație între cîțiva *părinți* și *fiii* lor aflați la învățătură, în cursul căreia primii cer de la cei mai tineri „pilde" și „dovediri" cu privire la bazele „uniației". Este astfel pus în evidență caracterul sacru al Conciliului de la Florența (1439) care formulase posibilitatea apropierii creștinătății răsăritene de cea „rîmleană" prin înlăturarea a patru deosebiri esențiale, după care sînt evocate deciziile altor „săboare" și, mai ales, „primirea" canoanelor „unirii credinții" de către românii transilvăneni. Intervențiile *fiilor* se caracterizează prin măiestrie oratorică, dar și prin febra polemică împotriva „protivnicilor" unirii. Dialogul este întrerupt, la răstimpuri, de „cîntări" liturgice, care vor fi dat spectacolului latura *melopeică*, întregind, după tiparul dramelor sacre medievale, aparatul scenic al „facerii". Finalul procedează la o bruscă trecere de la dialogarea recitativă la un schimb de replici mai viu [2]. Cei doi „mulțămitori", Ioan Mărginean și Ștefan More, conchid asupra armoniei totale dintre părinți și copiii lor cu o abilă relevare a emoției pe care o provoacă elocvența răspunsurilor: „De ce te miri? de ce ești speriat?" întreabă Ioan provocînd replica colegului său:

și prea osfinițitul Domn Petru Pavel Aaron, Episcopul Făgărașului iproci și în Prea cinstiții părinți sau Sfînt săbor unit din Ardeal, acum la Blaj adunat, ca întru cei adevărați și leguiți a besearicii din Ardeal unite păstori, strălucitoare să arată și să închipuiește.

[1] Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, partea a II-a, Editura Fundației regale pentru literatură și artă, București, 1946, p. 834.

[2] Teatralitatea acestui final a fost subliniată convingător în comunicarea lui George Franga (*Studii și cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie), Tom. 2, 1977, p. 141—142.

Scanned with OKEN Scanner

„Căci eu văd că această onoare a noastră împodobește pe părinții noștri". Ocupîndu-se de acest text, Mircea Popa observă, între altele, „că progatoniștii piesei sînt de fapt « personaje » reale, că fiecare dintre fiii și tații piesei a existat în realitate, primii ca elevi în această vreme la Blaj, ceilalți ca fețe bisericești, cu roluri active la sinoadele episcopale" [1]. Acest statut neobișnuit al „persoanelor dramei" conferea spectacolului o neobișnuită îmbinare a tonului familiar cu cel solemn. Probabilitatea ca unul dintre *fii* („Nicolae, fiu de protopop din Sad") să fi fost Samuil Micu [2] ridică, desigur, semnificația sentimentală a acestei disputațiuni retorico-teatrale. Considerarea de către unii cercetători a acestui text ca străin de sfera dramaticului pierde din vedere spectaculozitatea sacramentală a dialogului, realizat în maniera scenică a reprezentațiilor liturgice.

Chiar dacă nu mai poate fi socotită pe primul loc în cronologia genului, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* rămîne o compoziție de un deosebit interes. [3] Alcătuită între noiembrie 1777—decembrie 1780 (mai probabil la Blaj decît la Oradea sau — poate — în mediul studențesc român de la Viena), piesa se desfășoară sub imperiul ludic al spectacolului carnavalesc, lăsînd — dincolo de pasajele integral elaborate — un larg spațiu pentru inspirația de moment a interpreților. Acest scenariu heteroclit nu este — desigur — o dramă istorică [4] și, departe de canoanele tragediei, utilizează, în cea mai mare parte, mijloacele deriziunii. După ce fusese descris de N. Densusianu într-un raport înaintat Academiei Române în 1880, textul este redescoperit periodic, direct sau indirect, de către Iosif Vulcan (1898), D. C. Ollănescu (1899), T. T. Burada (1905), Iacob Radu (1923), Laszlo Göbl (1933), St. Mărcuș (1945). Prima analiză

---

[1] Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, p. 97.

[2] Dumitru Ghișe, Pompiliu Teodor, *Fragmentarium iluminist*, Cluj, 1972, p. 27.

[3] Manuscrisul piesei, descoperit în Biblioteca Episcopiei greco-catolice din Oradea, se află astăzi la Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei R.S.R. O copie (datorată lui Iuliu Tuducescu) poate fi cercetată la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.S.R. din București (Ms. 1275).

[4] Uciderea lui Grigore Ghica se săvîrșise în 1777, iar piesa a fost scrisă cîteva luni, un an sau cel mult doi ani și jumătate mai tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

de adîncime o realizează, însă, Al. Ciorănescu în 1937, pentru care „piesa nu poate fi înțeleasă și gustată, atît cît merită să fie, decît dacă se specifică, de la început, că e vorba de o parodie, de o farsă sau de un spectacol de carnaval“ [1]. După douăzeci și șase de ani, Lucian Drimba întreprinde cea mai completă descriere a textului cu o acuratețe care caracterizează și tipărirea integrală de către același cercetător a acestei „drame școlare“. Exacte sînt și cele mai multe dintre considerentele care însoțesc această transcriere [2] ca, de pildă, relevarea faptului că în *Occisio* . . . „întocmai ca în modelele ei, unul din scopurile urmărite este de a comunica evenimentele epocii“ și că „în mod obișnuit, acestea nu sînt prezentate sub aspectul lor tragic, ci constituie mai degrabă un pretext pentru debitarea unor scene cu caracter distractiv și grotesc“. Într-adevăr, momentele grave conținute în cele trei episoade preocupate direct de asasinarea domnului moldovean sînt sistematic intersectate de „intermedii“ cu dans, muzică și clovnerii. Facețiosul pătrunde, de altfel și în miezul intrigii criminale. Cîntecele și monologurile adiționale comentează în deriziune pseudo-filozofică crima de la Iași, cum o face, de pildă, „predica“ (precedată de un *Tatăl nostru* în țigănește) în cuprinsul căreia Grigore Ghica este condamnat pentru naivitatea căderii sale în cursă. Însuși eroul principal al „tragediei“ întreține, la un moment dat, un dialog bufon cu un candidat la postul de secretar *(Instans)*.

Întîmplarea grozavă din Moldova este, așadar, comentată cu jovialitate înlăuntrul unui scenariu amalgamat de stil funambulesc. Intenția patriotică nu este, desigur, absentă, fără a deveni însă și dominantă. Relatarea dramei lui Ghica (în puținele secvențe notate ca „scene“) este prea absorbită de spectaculozitatea „cabalei“, pentru a permite o adîncire a semnificațiilor. Nu trebuie uitat că suprimarea lui Grigore Ghica constituia în epocă un fapt de răsunet, o poveste

---

[1] Al. Ciorănescu, *„Occisio Gregorii Vodae“ — Cea mai veche piesă de teatru în românește*, în *Revista Fundațiilor regale*, IV, nr. 8, 1 august 1937, p. 423—438.

[2] Lucian Drimba, *„Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa“ — Cea mai veche piesă de teatru românească cunoscută*, în *Limbă și literatură*, 1964 (pe copertă 1963), nr. 7, p. 359—398.) În 1983, același a editat piesa în volum.

Scanned with OKEN Scanner

de „Grand-Guignol“ la ordinea zilei. În bun spirit clasicist, crima propriu-zisă este exclusă din spațiul vizibil, scena „închizîndu-se“ *(„clauditur scena“)* pe imaginile preliminare omorului. Dintre intermediile străine temei titulare, iese în evidență o adevărată scenetă autonomă, care ne prezintă obiceiul folcloric al peținului într-o dramatizare grotescă, poate un ecou al piesei populare *Nunta țărănească*. În casa unei Horholina este cerută de soție, cu ceremonialul de rigoare, Neaga, fiica gazdei. Un pretendent cam năuc, Bucur, întrerupe ritualul solemn arătîndu-și „vitejismul“ de a scuipa la mare depărtare. Mireasa se dovedește, la rîndul ei, posesoarea unui remarcabil repertoriu de măscări. În acest tablou comic, ca și în alte pasaje ale textului, truculența verbală și mișcarea hilară se împletesc în modalitatea caracteristică teatrului studențesc medieval, practicat „vreme de secole“, în care teatralitatea „plină de îndrăzneală“, „păstrînd un caracter vădit de parodie“ este „adusă pînă la cele mai agresive amănunte obscene și ofensive“ [1]. Apropierea de Commedia dell-arte, sugerată de unii comentatori, ne apare însă discutabilă întrucît în *Occisio* . . . improvizația privește cu precădere „intermediile“ și, în general, adaosurile clovnești, lipsind nu numai *măștile* (în sensul unor *caractere* fixe) ci mai ales trama coagulantă *(il soggetto)*. Uciderea lui Grigore Vodă, dizolvată, ca fapt dramatic, într-un scenariu cu numeroase ramificații, nu devine *tema ordonatoare* a jocului general.

Faptul că, în afara românei ca principală limbă a manuscrisului, găsim în cuprinsul acestuia și pasaje în alte limbi se explică, în afara poliglosiei ca practică școlară, prin intenția de a mări gama efectelor comice, procedeu preluat din comediografia „de foire“ europeană, ca și din teatrul de umbre (sau de păpuși) oriental. Cu excepția latinei, utilizată mai ales în „didascalie“ (indicațiile de joc și mișcare) celelalte limbi (în special replicile turcești și țigănești) augmentează comicitatea textului, justificîndu-se convențional prin naționalitatea personajelor. Cîntecele în maghiară (ca și cel în germană care figurează în text numai ca *indicație*)

[1] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal* (trad. rom.), Editura Meridiane, 1971, vol. I, p. 206.

Scanned with OKEN Scanner

acu, desigur, în vedere structura plurinațională a publicului [1]. Au fost, pe drept cuvînt, observate deficiențele exprimării în limbile străine. Ele derivă, poate, din insuficienta pregătire lingvistică a autorului (autorilor), dacă nu cumva au fost premeditate de asemenea, ca elemente de divertisment. Textul, neunitar, de un nivel stilistic inegal și cu un vădit caracter compozit, ar putea fi opera colectivă a unor „alumni" blăjeni, manuscrisul fiind — foarte posibil — o copie „de lucru". Atribuirea acestei compoziții amalgamate lui Samuil Vulcan (din hîrtiile căruia provine) rămîne o incitantă ipoteză. Nici prezumția lui N. Densusianu și nici chiar interesanta argumentație a lui N. A. Ursu [2] nu ne-au putut da, în această privință, certitudinea.

Încă mai ispititoare (pentru că își raportează demonstrația la stilul și limbajul, din alte opere *literare*, ale unui scriitor format) este propunerea, exprimată — nu fără rezerve — de Lucia Protopopescu [3], în favoarea recunoașterii lui Ion Budai-Deleanu, ca autor (sau ca unul din colaboratori). Ideea a cunoscut apoi noi susținători [4], dintre care Ion Istrate se relevă prin analiza amplă, cu atribute noi, a textului în discuție [5]. Respingerea acestui punct de vedere (Ioana Em. Petrescu, Mircea Vaida) pe motivul caracterului „rudimentar" sau chiar „execrabil" al piesei *Occisio . . .*, nepotrivit cu tonalitatea artistică a *Țiganiadei*, poate fi cu ușurință contrazisă de faptul că la 1777—1780, scriitorul era foarte tînăr, încă departe de a-și fi pronunțat individualitatea sa de peste, aproximativ, două decenii. Dar același argument se opune și pledoariei pentru admiterea acestei paternități, pledoarie sprijinită de asemeni pe compararea lui *Occisio* cu arsenalul expresiv al „epopeii eroico-comice" concepută mult mai tîrziu, la maturitate. Chestiunea pater-

---

[1] Cf. Lucian Drimba, loc. cit., p. 365.

[2] N. A. Ursu, *Paternitatea primei piese de teatru românesc*, în *Cronica*, an. XIII (1978), nr. 8.

[3] Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui Ion Budai-Deleanu—documente inedite—*, București, Editura Academiei R.S.R., 1967, p. 54—56.

[4] Vezi Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Minerva, 1984, p. 11.

[5] Ion Istrate, *Barocul literar românesc*, București, Editura Minerva, 1982, p. 283—303.

Scanned with OKEN Scanner

nității rămîne, cu unele prețioase acumulări, deschisă, constituind, în continuare, un mobilizator punct de plecare pentru evaluarea analitică a acestei fascinante „curiozități literare".

Cum am văzut, mai probabilă rămîne elaborația colectivă, pentru care pledează nu numai caracterul compozit sau inegalitatea de expresie a părților componente dar și argumente bazate pe sistemul de învățămînt catolic (și greco-catolic), în cadrul căruia elevii primeau, adeseori, sarcina de a alcătui în grup, lucrări literare [1]. În ceea ce privește barochismul (de suprafață) al textului, modelul nu trebuie căutat mai departe de piesele goliardice tîrzii la care se referă Vito Pandolfi [2], piese prezente încă în teatrul european „de colegiu" din secolul XVIII.

Asimilările mai mult sau mai puțin parodice ale folclorului de petrecere, vizibile atît în sceneta din manuscrisul bihorean (intitulată de L. Drimba *Judecata Vlădicii*) cît și în *Occisio* . . ., indică o comunicare fertilă între aceste improvizări cărturărești și spontaneitatea creației anonime. Încă mai aproape de ambianța poporană este „poezia comică" în versuri românești (de fapt un fragment comediografic) auzită de F. J. Sulzer în Transilvania, la o nuntă săsească pe la 1780 și pe care D. C. Ollănescu o considera „un fel de comedie pastorală" [3]. Deloc idilică, această farsă vulgară pare să aparțină micului folclor local și, împreună cu cealaltă producție dialogală reprodusă de Sulzer *(Jalele păcurarilor din Ardeal lîngă sicriu Maicii Theresia)* [4], prezintă prea puțin interes pentru evoluția literaturii dramatice.

Avem motive să bănuim că alte compuneri teatrale românești — nedescoperite deocamdată — reprezentate de școlarii transilvăneni în ultimele decenii ale secolului XVIII — se aflau, urmînd exemplul repertoriilor de ținută clasică ale colegiilor iezuite, într-o altă tonalitate stilistică. Deținem o probă teatrală mai tîrzie a veleităților umaniste proprii

---

[1] Lucia Protopopescu, *op. cit.*, p. 55.
[2] Loc. cit.
[3] F. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Dacien*, t. III, Viena, 1782, p. 19—24.

Scanned with OKEN Scanner

învățămîntului clerical și laic din Transilvania acelei epoci, prin *Ecloga* lui Timotei Cipariu, compusă de acesta în 1826, pe cînd era prefectul de studii al seminarului episcopal la Blaj [1]. Această pastorală care se desfășoară lent în lungi versuri monotone, izbutește cîteva momente de însuflețitor avînt retoric, relevînd o stăruitoare grijă pentru departajarea principalelor caractere: *Damon*, bătrînul sceptic; *Philleas*, tînărul impetuos; *Alexis*, mitomanul-benign ș.a.m.d. Alternanța abilă a tiradelor cu replici fulgurante sprijină, în cîteva dintre principalele scene, dinamica dramei. Valoarea acestei scrieri stă, mai cu seamă, în armonizarea versului cu ritmul hieratic al acțiunii, didacticismul fiind ameliorat prin elevație clasicistă. Este de crezut că o cercetare metodică și aprofundată a arhivelor transilvănene ar completa cu alte titluri creația dramatică autohtonă, care a însoțit studiul textelor clasice latinești și grecești în școlile ardelene. Cum compozițiile de teatru școlar din Transilvania, prin absența preocupărilor propriu-zis literare, cu greu ar putea fi socotite drept semne ale unui proces de devenire artistică, le consemnăm ca probe întrucîtva insolite ale celor dintîi disponibilități creatoare în domeniul dramaturgiei.

3. VELEITĂȚI LITERARE ȘI DILETANTISM ARISTOCRATIC

Primele creații literar-teatrale românești de o reală consistență artistică, rămîn, pînă la noi descoperiri, ulterioare anului 1800. Paralel cu traducerile de piese străine *pentru lectură* [2] cele dintîi alcătuiri dramaturgice nu aparțin nici ele repertoriului unor trupe de teatru profesionist. Mai mult

---

[1] Scrisă în onoarea rectorului Simion Crainic în 1826, ea a fost tipărită de Cipariu în 1833, închinată — de această dată — episcopului Ioan Lemenyi.

[2] Semnalăm, în ordinea acestei activități deosebit de bogate între 1790—1830, opoziția latinistă schițată de I. Budai-Deleanu în însemnarea care însoțește traducerea primelor două scene din *Temistocle* de Metastasio (B.A.R.S.R. — mss. 2427 — f. 32r — 41r) față de unii termeni greco-turci ai compoziției dramatice, utilizați în tălmăcirile teatrale de „la munteni și la moldoveni". El recomandă termenii latini „actu" și „scena" (cu încercări de definire a funcției lor compoziționale) în loc de „fanar" și „perdeauă" (aprox. 1812—1820).

Scanned with OKEN Scanner

încă, aceste pietre de hotar ale genului nu sînt scrise pentru a fi jucate (nici chiar în spectacole de diletanți) de către actori. Elaborate cam între 1806 și 1820 — în Moldova dar și în Țara Românească — primele piese de teatru originale sînt realizate la confluența teatrului aristocratic de salon cu formele de expresie ale spectacolului popular păpușăresc. Două dintre piesele lui Costachi Conachi *(Giudecata femeilor* și *Comedie banului Constandin Canta ce-i zîc Căbujan și Cavaler Cucoș)*, datînd (prima cu certitudine, cea de a doua — scrisă în colaborare cu Neculai Dimachi și Dimitrachi Beldiman — cu probabilitate) din 1806, poartă indicația autorilor precum că „nefiind teatrul s-au giucat . . . la păpușerii". Nu este vorba, desigur, de un text scris pentru „vicleimul" folcloric, ci de compunerea unor scenarii destinate reprezentațiilor cu păpuși care aveau loc la sindrofiile boierești. Conturul grotesc al personajelor, simplitatea extremă a mișcării în scenă, muzicalitatea facilă a versificației în rime sonore atestă familiarizarea autorilor cu mijloacele de expresie ale genului. Pe de altă parte, resorturile acestei modalități teatrale sînt înnobilate printr-un limbaj desprins din lecturi, cultivînd caracterologia clasică și versul amplu (cu cincisprezece silabe în *Giudecata femeilor*). În *Comedie banului Constandin Canta* . . . momentul dialogal dintre zgîrcitul Cavaler Cucoș și „vizeteul" Jompa, preluat din *Avarul* lui Molière (Harpagon și Maître Jacques), deși este remodelat potrivit articulațiilor scenice ale „hîrzobului" cu păpuși, păstrează în construcția sa caricaturală lustrul moralismului cultivat.

De fapt, tonusul satiric rămîne scăzut în piesele lui Conachi, predominantă fiind autoironia unei lumi care-și persiflează dulcile vinovății. Atît *Giudecata femeilor* (unde este zeflemisit „berbantlîcul") cît și o a treia piesă (fără titlu) în care personajul Amoriului „giudecă" desfrînarea venală a femeilor din protipendadă moralizează cu moderație. Blamînd „kieful" oriental dar, mai cu seamă, luxura aristocrației moldovene, acuzațiile abia dacă ascund surîsul condescendent și chiar plăcerea etalării unor nobile „slăbiciuni". În *Giudecata femeilor* putem deosebi, totuși, o preocupare pentru îndreptarea moravurilor prin compararea dragostei pure a „păstorilor . . . de la sate" cu erotismul viciat

Scanned with OKEN Scanner

al „șlicelor gogonate“ din „ceata boierească“. Dezvăluind dominanta venală a „amoriului“ și întinderea primejdioasă a frivolității, poetul trece cu dezinvoltură de la această punere sub acuzare a bărbaților din înalta societate la condamnarea generală a sexului slab. Labilitatea sentințelor etice însoțește firesc caracterul jucăuș, lipsit de seriozitate al comediilor conachiene cu puține izbucniri de asprime, cum ar fi această infernală descriere (dintr-un text dramatic fără titlu) a nefericirii sociale, de care cuconetul „de modă“ face abstracție:

Statul tot în pătimire, înspăimîntat totodată
De ciumă, de sărăcie, de lipsă înfricoșată
Tineri, bătrîni și bărbați, toți rămași întru uimire,
Îi privești umblînd pe uliți, cufundați în grea gîndire.
Fața lor îi veștejită, sîmțîrea lor împilată,
Toate în toate prin toate starea lor jalnic s-arată.
Nu privești decît mîhnire, de oftări aerul geme,
Atmosfera lor îi neagră, tot îi schimbat fără vreme.
Toți arată mîhniciune, toți scîrșcă de întristare,
Numai femeia aleargă pe uliță la primblare.
Numai ea cu vesălie, numai ea nesîmțîtoare.
Să bucură, să răsfață, rîde în jelnica stare. [1]

Alcătuită dintr-o succesiune de monologuri, piesa care conține această sumbră tiradă, cu efecte abil calculate, schimbă fără tranziție tonalitățile de la o „arătare“ (scenă) la alta, înfățișîndu-se o sinistră paradă a bolnavilor de pe urma amorului, descrisă cu un umor întunecat.

Piesele lui Conachi surprind prin impetuozitatea susținută a dialogului, cu un limbaj suculent nelipsit de virtuți caracterizante. Astfel, zgîrcitul monoman din *Comedie banului Constantin Canta* ca și cvartetul afemeiaților din *Giudecata femeilor* realizează prezențe distinct nuanțate. Unul dintre acești berbanți este chiar Conachi (indicat ca atare în text), chip de a ni se semnala că satira nu depășește limitele unor persiflări salonarde. Aceste compoziții de circumstanță trec

[1] C. Conachi, *Scrieri alese*, București, E.P.L., 1963, ediție îngrijită de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, p. 227 (piesa fără titlu aflată în mss. 137 — B.A.R.S.R.).

Scanned with OKEN Scanner

în planul creației imaginative roadele unor întinse lecturi dramaturgice și descoperă corespondențele de efect teatral ale unui limbaj poetic cultivat pînă atunci de Conachi (și de alți contemporani) în creațiile lirice.

În același context istorico-literar pot fi situate piesele *Serdarul din Orhei*[1] o comedie cu ambiții caracterologice (atribuită de unii cercetători tot lui Conachi) și *Sfatul familii*[2], ultima relevată (după un manuscris aflat la Muzeul literaturii române) de Șerban Cioculescu, care a văzut în acest text, cu o intrigă mai vie, „întîia noastră comedie originală". Cronologic, situarea (aproximativă) a acestei compoziții între 1822—1830 (potrivit primului editor „mai precis înainte de 1823") o așează — în orice caz — după piesa lui Conachi datată din 1806 *(Comedie banului Constandin Canta . . .)* și în urma satirei *Starea Țării Românești acum în zilele Măriei sale Caragea Voevod . . .* a lui Iordache Golescu, scrisă în 1818. Argumentul cu privire la originalitatea comediei *Sfatul familii* merită, desigur, o discuție aprofundată. Literar vorbind, textul comediei ne apare inferior pieselor lui Conachi ca și replicilor expresive ale pamfletelor dialogate de Iordache Golescu. Dramatizînd cu un condei vioi o intrigă mondenă din „lumea bună", *Sfatul familii* creionează palid cîteva profiluri individuale într-o dibace înșeilare de situații. Autorul, fie el N. Dimachi (ipoteză emisă de Ș. Cioculescu) sau alt literat diletant al epocii, trebuie să-și fi făcut o imagine despre compoziția comediografică prin contactul cu piesele aristocratice „de societate", europene sau neogrecești, reprezentate în saloanele vremii.

---

[1] Găsită și publicată ca „fragment" al unei piese mai ample de V. Alecsandri în *Convorbiri literare*, nr. 7, 1875. O pagină cuprinzînd lista persoanelor unei comedii, foarte asemănătoare celor din textul publicat, se află într-un manuscris conachian (B.A.R.S.R. — 3592). Mai recent, Andrei Nestorescu a publicat, cu îndreptățite comentarii (în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2, 1984), o altă variantă, găsită între hîrtiile lui C. Negruzzi și care, păstrînd — cu unele modificări — textul cunoscut, conține indicația „comedie *într-o perdea*", sugerînd că „fragmentul" este, de fapt, întreaga piesă, scrisă — poate — pentru păpuși.

[2] Textul publicat de Șerban Cioculescu în *Gazeta literară*, 11 dec. 1958. Un amplu comentariu de același în *Viața românească*, nr. 12, 1968, reluat în vol. *Varietăți critice*, E.P.L., 1966, p. 93—121.

Scanned with OKEN Scanner

Cu mult superioare ne apar principalele texte dramatice lăsate în manuscris de Iordache Golescu, și — în special — comediile sale satirice. Trei la număr, aceste diatribe teatrale [1] se remarcă, mai întîi, prin reliefarea, într-o rapidă succesiune a dialogurilor, a unei caracterologii infernale, cu trimiteri directe la viața politică a epocii. Specia pieselor persiflante reflectînd culisele istoriei contemporane nu era la primii săi pași în epocă, dacă ne gîndim la întreg spațiul balcanic și, mai cu seamă, la teatrul grecesc. În 1785 Gheorgachi Suțu, nepotul domnitorului Mihail Suțu, scrisese — de pildă — (în neogreacă) o comedie despre *Alexandru Vodă, cel fără conștiință*, în care este violent atacat Al. I. Mavrocordat, domn al Moldovei între 1782—1785 [2]. Titlul generic al comediilor lui Iordache Golescu *(Istoria Țării Românești pe vremea străinilor și a pămîntenilor)* relevă intenția unui ciclu de „libele" dramatice îndreptate împotriva unor „partide" de boieri spoliatori care, instalați la putere, împing setea de avuție pînă la cinismul agresiv. S-a vorbit, pe bună dreptate, despre tonalitatea *pamfletară* a acestor texte cu adresă critică directă. Polemica nemijlocită cunoaște însă un relief satiric superior atunci cînd concentrația dialogului, esențializînd acțiunea, nu pierde din vedere nici minuția tipologică. Cea mai izbutită dintre piese *(Barbul Văcărescul, vînzătorul țării . . .)*, înfățișînd manevrele diabolice ale grupului dirijat de Logofătul Belu sub domnia lui Grigorie Dimitrie Ghica, izbutește, dincolo de scopul demascator imediat, cîteva profiluri relevante. Îndeosebi tandemul malefic Văcărescul-Belu și domnitorul se autodefinesc prin cromatica participării lor la dialog. Iată cum decurge scena în care Barbu Văcărescul îl decide pe Vodă (caracter oscilant, căzut cu ușurință sub influența „vînzătorilor" țării) să-l recheme în slujbă pe Ștefan Belu, scenă amplificată satiric și prin „aparteurile" Măscăriciului:

---

[1] a) *Starea Țării Rumânești acum în zilele Măriei Sale Ioan Caragea Voevod pe vremea Asidosiei* (1818); b) *Comedia ce se numește Barbu Văcărescul vînzătorul țării . . .*; c) *Starea Țării Rumânești pe vremea pămîntenilor* (B.A.R.S.R., mss. 591 și 2880).

[2] Marcu Beza, *Urme românești la Atena*, în *Boabe de grîu*, V, nr. 11, p. 641—656. Manuscrisul piesei lui Gheorgachi Suțu, semnalat și de N. Iorga și D. Russo, se află în original la biblioteca Muzeului Național din Atena; se găsește în copie și la B.A.R.S.R. — mss. grec. 60.

Scanned with OKEN Scanner

BARBUL VĂCĂRESCUL: Măria ta, acum primii carte dă la cuscrul meiu, logofătul Belu, din Brașov, și-mi scrie să arăt măriii tale că, dă-l vei priimi măria ta între miniștrii măriii tale, dăstoinic este a-ți arăta mijloace cu care să te slăvești dă toți, să arăți și slujbă către prea înalta Poartă, ca să domnești în toată viața măriei tale.

MĂSCĂRICIUL Aci o strică la ceafă, altele îi scrie Belul, altele zice el.

BARBUL VĂCĂRESCUL Și cea mai dă temei, să te umpli dă bani și măria ta și noi pă lîngă măria ta.

MĂSCĂRICIUL: Aci o nimeri, aci numai spuse adevărul.

MĂRIA SA: U. . . f! N-aș mai vrea un asemenea murdar și spurcat om să să amestece la ale domniei mele. Și mă iartă, arhon vistier, că-ți este cuscru.

BARBUL VĂCĂRESCUL: Măria ta, dă ce murdar și spurcat? Nu ții minte dă la Caragea, cînd erai vistier, cîte ajutoare, cîte folosuri ai văzut dă la el? Ce rău te-a făcut?

MĂRIA SA: Îl știu, îl știu prea bine, d-aceea n-aș vrea să fie pă lîngă mine. Dăstul îmi este Trăsnea și Voinescul.

BARBUL VĂCĂRESCUL: Trăsnea și Voinescul! Dar sînt ei dăstoinici să corispondarisească cu miniștrii pîn țări streine?

MĂRIA SA: O să-mi necinstească domnia, arhon vistier.

BARBUL VĂCĂRESCUL: S-o necinstească! O s-o strălucească, măria ta, împodobînd-o tot cu diamanturi și brileanturi. Și cine altul poate ști mai bune mijloace dă cîștiguri și dobînzi dăcît el!

MĂSCĂRICIUL: I-e rușine să zică și dă hrăpiri și jăfuiri.

BARBUL VĂCĂRESCUL: Nu ții minte, măria ta? Te-ai uitat cu ce terticpuri a umplut pă Caragea și pă Suțul, în scurtă vreme de sute, mii și milioane dă bani?

MĂRIA SA: Bine zici, arhon vistier. Scrie-i mai curînd să vie, că-l știu eu că e bun d-astfel de lucruri.

MĂSCĂRICIUL: Mai bine nume bun — zice o vorbă românească — dăcît bogăția lumii. Vedeți cum s-a auzit numele cel bun al Belului în toată lumea!

Intervențiile persuasive ale Văcărescului, alternarea lingușirii (în prima replică introduce de cinci ori apelativul „măria ta") cu cinismul, a tonului curtenitor cu trivialitatea

Scanned with OKEN Scanner

dau personajului o caracterizare în semitonuri variate. Pe celălalt versant al dialogului, vorba cam grosolană a domnitorului, scoborînd repede treptele de la onestitate la necinste, ne evocă duplicitatea leneşă a acestui tip.

O remarcă specială solicită prezenţa Măscăriciului, figură convenţională din afara caracterologiei, îndeplinind, cu ironie rudimentară, rolul comentatorului popular. Departe de a-i aminti — cum s-a putut spune — pe bufonii shakespearieni (implicaţi în acţiune şi cogitativi), Măscăriciul lui Iordache Golescu îndeplineşte mai curînd rolul Choreuţilor din comediile aristofaneşti, în două dintre „perdelele" piesei păstrînd la vedere contactul cu Chorul ţărănesc („Ora mare dă bărbaţi"). Faptul că, în lista „obrazelor", Măscăriciul este identificat a fi „ţiganul lui Racoviţă" trimite, prin similitudinea etnică, la celebrul personaj al teatrului de umbre turcesc Karagöz, cu care — la o privire mai atentă — se aseamănă şi în truculenţa limbajului.

Presupunerea formulată de Perpessicius [1] cu privire la destinaţia „păpuşărească" a pieselor lui Iordache Golescu, dată fiind absenţa indicaţiilor de decor şi oralitatea folclorică, este plauzibilă, cu toate că ne putem afla şi în faţa unor „scenarii" pentru spectacolele de diletanţi ale protipendadei. Importantă ni se pare, în discutarea acestei ipoteze, impresia că marele vornic n-a scris pamflete dramatizate „pentru lectură", ci compoziţii de intenţionalitate scenică. Scenice sînt şi dialogurile moraliste ale aceluiaşi autor, de felul *Povestei Huzmetarilor*, unde un „Vînăricer" şi un „Oier" (concesionari ai dărilor pe vin sau pe oi) discută pe scara închisorii (unde în vreme ce unul iese, altul se pregăteşte să intre) despre decăderea morală a ţării.

Un interes deosebit prezintă ultima dintre scrierile literar-teatrale ale lui Iordache Golescu. *Mavrodinada* [2] (elaborată după 1845) este o dramă modernă înfăţişînd avatarurile unui proces de moştenire. Şi de data aceasta, datele acţiunii sînt autentice, autorul fiind direct implicat în „afacere" ca membru al Înaltului Divan care a elaborat prima decizie. Dar în ampla reconstituire dramatică a acestui roman

[1] Perpessicius, *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 266.
[2] B.A.R.S.R. — mss. 2891.

Scanned with OKEN Scanner

judecătoresc, „obrazele“ extrase din realitatea nudă sînt amestecate cu personaje simbolice (Dreptatea, Moartea, Interesul, Nebunia etc.), închipuind latura meditativă a compoziției. Ne aflăm în fața unei opere insolite care — rămasă pînă astăzi în manuscris — solicită o cercetare aprofundată. Cu această piesă, scrisă la bătrînețe și într-o perioadă cînd ecourile dramaturgiei romantice a „proceselor“ străbătuseră pînă la noi, Iordache Golescu realizează un moment tulburător în preliminariile teatrului modern românesc.

Tot lui Iordache Golescu i-ar putea aparține [1] și farsa *Tarafurile cele ce așază domnia* care surprinde — în lumină comică — frămîntările de după asasinarea lui Alexandru Suțu. Piesa, de o surprinzătoare viabilitate teatrală, a fost datată chiar în 1821. Descoperită de C. D. Aricescu și tipărită de Hasdeu în *Columna lui Traian* (1872) indică o filiație de gen cu farsa italiană (sau neogrecească) interesată de actualitatea politică, ca și „comedia într-un act și jumătate“ *Voiajul din Podul Mogoșoaiei pîn-în Țigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat și pe mare* [2], compusă în 1839 „de însuși actorii“ care au interpretat-o. O comedie [3] fără autor, care satirizează în versuri fluente mania pălăvrăgelii, a fost relevată și transcrisă recent de A. Nestorescu, care o datează cu aproximație pe la 1840.

De aci încolo, creațiile literar-teatrale se înmulțesc, ca urmare a avîntului mișcării pașoptiste și, trecînd peste pragul dramaturgiei livrești, capătă o nouă structură sub imperativul reprezentării de către trupele profesioniste. Autorii dramatici vor fi după 1840 (și pînă spre 1860) — în cele mai multe cazuri — autori „căuzași“, legați direct de mișcarea teatrală, ca Alecsandri, Russo sau C. Negruzzi dacă nu chiar actori (C. Caragiali, M. Millo, C. Z. Halepliu ș.a.). Perioada compozițiilor cărturărești și a diletantismului cul-

---

[1] Al. Piru, *Literatura română premodernă*, E.P.L., 1964, p. 238.

[2] Arhivele Statului, București — mss. 1284.

[3] Intitulată (provizoriu) *Guraleiul*, piesa a făcut obiectul unei comunicări la Cercul științific de Istoria dramaturgiei de la Facultatea de limbă și literatură română din București, urmînd a figura printre textele din volumul *Teatru românesc inedit (sec. al XIX-lea)*, ediție de Paul Cornea, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu, în curs de apariție la Editura Minerva.

Scanned with OKEN Scanner

tivat face locul unei epoci în care poezia dramatică intră în istoria tumultoasă a relaţiilor cu lumea scenei.

O privire atentă asupra primelor decenii de compoziţie dramaturgică românească ne descoperă o succesiune semnificativă a etapelor evoluţiei.

a) O fază preliminară poeziei dramatice aparţine textelor de spectacol şcolar din Transilvania, acumulare de exerciţii livreşti încercînd pentru întîia oară în mod deliberat să dea limbii române fluenţă teatrală şi vizînd o modalitate spectaculară care exclude condiţiile scenei profesioniste. Asemenea eforturi însoţesc şi rîvna cărturărească a celor dintîi traduceri din opera dramatică a clasicilor francezi, italieni şi germani (ultima parte a secolului XVIII).

b) Primele sclipiri ale poeziei dramatice se disting odată cu elaborarea unor texte scrise de boieri cărturari pentru spectacolele „de societate", jucate cu păpuşi sau interpretate de actori diletanţi într-o apropiere decadent-aristocratică de modelele clasice ale genului. Între 1800 şi 1830 întîlnim astfel piesele lui Conachi, Iordache Golescu, Dimachi şi ale unor anonimi din aceeaşi categorie socială.

c) După 1830, odată cu înmulţirea prelucrărilor şi localizărilor cu însemnate contribuţii încep să se detaşeze piesele comice care „molierizează" pe un material de observaţie autohtonă cum sînt *Comodia vremii* de C. Faca (în 1833) şi *O bună educaţie* de C. Bălăcescu (piesă scrisă probabil înainte de 1840), cu o mai pronunţată tendinţă naţională.

Pe de altă parte — idilismul cu ornamentaţii folclorice îşi face loc în piese ocazionale ca acelea ale lui Ion Heliade Rădulescu *(Prolog la serbarea numelui prea înălţatului nostru domn Alexandru D. Ghica* (1835) şi — mai ales — *Sărbătoare cîmpenească pentru 30 august 1837)*.

Din aceeaşi epocă datează şi actul encomiastic *Sărbare ostăşească* (1834) de Matei Millo, scris în onoarea domnitorului Mihail Sturdza.

d) După 1840, căile de dezvoltare ale poeziei noastre dramatice sînt, pentru întîia oară, traversate de cerinţele spectacolului teatral profesionist. În cele două decenii care urmează, formele vechii direcţii cărturăreşti coexistă cu

Scanned with OKEN Scanner

modalitatea militant-pașoptistă, acut filoscenică. În același timp cu autorii noi (unii dintre ei directori de trupe teatrale, preocupați de propriul lor repertoriu) continuă să lucreze bătrînii deschizători de drumuri și epigonii lor. Dincolo chiar de 1860, în vreme ce Alecsandri își scrie vodevilurile cerute cu insistență de trupa lui Millo, Asachi continuă să-și tipărească dramele sale istorice pe care nu le mai joacă nimeni.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. III

GH. ASACHI

Premergător și deschizător de drumuri pentru varii domenii ale culturii naționale, Gh. Asachi a lucrat intens și în literatură sub imboldul necesității, nu fără a se considera un privilegiat al muzelor.

Nu încape îndoială că Asachi credea în opera sa literară, visînd prin ea la integrarea spiritualității românești în ordinea artei universale. Resimțind dureros sentimentul rămînerii în urmă, diriguitorul *Albinei românești* eluda dificultățile accesului către zona marilor creații, încurajînd improvizația și cultivînd conștient imitația. Împins de nevoia edificării urgente a unei culturi naționale de tip european, Asachi ilustra, cu mult prea devreme și fără s-o știe, teoria „sincronismului" susținută un secol mai tîrziu de biograful său, Eugen Lovinescu. De fapt, formația iluministă îi îndruma neîncetat pașii. De aici interesul scăzut pentru imperativul *originalității* în artă și — prin urmare — rezervele sale față de direcția programului impus, la un moment dat, de *Dacia literară*. Din aceeași sorginte vine moralismul orgolios al scrierilor lui Asachi, și — între altele — interesul său constant pentru teatru ca „școală practică", în care „estetica, moralul și o filologie rezonată" sînt chemate să „preziduiască" [1] laolaltă. Revenirile sale periodice la preocupările scenei au mereu caracterul unor experimente care-și propun să afle corespondențele necesare contactului dintre limba națională

[1] *Precuvîntare* la *Mirtil și Hloe*, Iași, Tip. Institutului Albinei, 1850.

Scanned with OKEN Scanner

și expresia teatrală a unei acțiuni cu program moral. Asachi caută mereu cîte un nou „metod“ de izbutire a uneia sau alteia dintre speciile dramei și are mereu convingerea de a-l fi găsit. Această autoîncredere a produs cîteva rezultate interesante pe lîngă marele număr de eșecuri. A cita dintre scrierile sale dramatice pe acelea care prezintă un cert interes pentru istoria genului este, desigur, util și rezonabil, deoarece, după vorba lui Asachi: „Picătura, deși mică, ce pe-o stîncă picurează, / Face rîului o cale care după ea urmează“.

Punctul de plecare al acestui drum este spectacolul care a avut loc la Iași în seara de 27 decembrie 1816. Edgar Quinet a relevat mai tîrziu, în cartea sa *Les Roumains* (1856), ambianța emoționantă a acestei clipe de început, consumată intens în „camera iluminată de două lumînări“ din casa hatmanului Costache Ghica. Mentorul necontestat al tinerei trupe de actori amatori, poetul și inginerul Gheorghe Asachi, avea el însuși numai 28 de ani. Se întorsese de 4 ani din Italia, cînd, paralel cu cursurile sale de matematică, geodezie și arhitectură, puse la cale „un teatru de societate“. Piesa cu care junii actori s-au încumetat — după cum mărturisea Asachi mai tîrziu — „a face o breșă în acea străinomanie specifică aristocrației vremii“ fu *Mirtil și Hloe*, prelucrare după „nemuritorii idiliști Gessner și Florian“. Alegerea pare, cel puțin la prima vedere, bizară. Cercetînd mai bine ambianța intelectuală a saloanelor culte din primele decenii ale veacului al XIX-lea, găsim însă o circulație intensă a operelor lui Jean-Pierre Claris de Florian printre oamenii de cultură română din perioada prepașoptistă, care-l citeau fie în originalul francez, fie prin intermediul numeroaselor traduceri.

Accentul moralizator al nuvelelor și al comediilor lui Florian se întemeia pe exaltarea naturii pozitive a omului, lăudîndu-se adeseori meritul nativ pe deasupra privilegiilor de castă. Naturismul sentimental al lui Florian a cuprins firesc poezia vieții rurale, încît unica sa piesă pastorală (prelucrată după elvețianul Salomon Gessner) a putut fi privită de obișnuiții săi lectori nu numai ca o poveste din Arcadia ferice, ci și ca o ilustrare a purității morale proprie oamenilor de la țară. Asachi însuși ne încredințează, în prefața din 1850 a lui *Mirtil și Hloe*, că piesa l-a atras pentru prilejul

Scanned with OKEN Scanner

ce-l deschidea apariţiei pe scenă a unor ţărani români, vorbind limba lor curată şi semnalînd astfel permanenţa virtuţilor naţionale: „Şi fiindcă prea mult ar fi fost a vorbi deodată româneşte despre evenimentele eroice sau despre intrigi de saloane . . . Muza modestă s-au fost învăscut în veşminte cîmpene şi cu agiutoriul acestui prestigiu şi a costiumului naţional, cel mai pitoresc pentru păstori, inimile s-au încîntat şi auzul au început a se dumesnici cu limba ce pe atunce o numeau dialect.“ Reprezentaţia din decembrie 1816 fusese, prin urmare, plănuită anume, ca afirmare a disponibilităţilor artistice ale limbii române, promulgată astfel egală cu limbile de o veche cultură. Succesul reprezentaţiei a fost răsunător, asistenţa — în frunte cu mitropolitul Veniamin Costache — a urmărit cu lacrimi în ochi tiradele în versuri româneşti. Sensul demofilic al iniţiativei avea să fie încă o dată subliniat de Asachi în versurile sale adresate treizeci şi patru de ani mai tîrziu *Cătră Mirtil şi Hloe, moldo-români*, cu alte cuvinte, interpreţilor în haină naţională care au dat suavei idile păstoreşti o temporalitate aprinsă şi un înţeles social care a covîrşit inocenţa intrigii iniţiale. Cum bine spunea Asachi în poezia sa „aniversală“, spectacolul cu *Mirtil şi Hloe* avusese loc „în un timp de ofelire, pe cînd limba mea română“ alungată „din palaturi“ . . . „se vorbea numai la stînă“, încît urcarea pe podiumul magic al graiului celor „ce ni dau pîine şi miere“, a relevat în ambianţa teatrului cult noblеţea interioară a omului simplu, capabil să devină eroul unui „proverb“ cu semnificaţii morale. Povestioara didactică a lui Gessner, dramatizată de Florian în imagini liliale, devine — în traducerea oportună a lui Asachi — un manifest patriotic şi o invitaţie la explorarea psihologică a ţăranului român. Împrejurările istorice au deturnat astfel, fără să modifice textul, înţelesul actului pastoral. Transpunerea în limba neaoşă ţărănească şi ceea ce am putea numi efortul regizoral au creat valori originale pe canavaua unei idile convenţionale. Asachi a acordat o mare atenţie costumelor naţionale şi nu mai puţin decorului autohton, mutînd cu absolută decizie Arcadia spaţială în Moldova timpului său. După cum ne încredinţează poetul Gr. H. Grandea, într-un articol din 1890 (şi mai tîrziu T. T. Burada), animatorul spectacolului a tocmit anume „un pictor de decc-

Scanned with OKEN Scanner

rații și un machinist", în vreme ce cortina principală îl reprezenta pe Apolon înconjurat de muze, întinzînd mîna Moldovei spre a o ridica.

„Prelucrarea" lui Asachi după Florian nu-și permite nici o libertate abuzivă față de text. Traducerea respectă scrupulos originalul frază după frază, transformarea operîndu-se interior prin armoniile lexicale inedite ale limbii române, prin forța caracterologică a expresiilor populare. Personajele își „făgăduiesc" să se țină de cuvînt „nesmintit" și „fără a mai păsui", se străduiesc să doboare „patima" care l-a lovit pe tatăl lui Mirtil, apelînd în spirit folcloric și la „împăratul naturii". Diafanul „plût au ciel" devine „dă Doamne!" retoricul „hélas" este transpus prin „aleu", în vreme ce convenționalul „mon ami" se colorează afectiv în apelativul „doritule!". Schimbarea tensiunii emoționale se însoțește cu o democratizare a limbajului, facilitînd tratarea scenică a pastoralei atemporale ca un tablou țărănesc cu clare dimensiuni istorice. Cînd în final „închinătorul" Lizis rostește morala fabulei („acel ce jertfește toate îndatoririle sale este sigur să agiungă la fericire") publicul trebuie să fi recepționat de-a dreptul chemarea la acțiune solidară. Asachi practica un populism compatibil cu o viziune armonioasă a lumii, în care erorile aristocraților deznaționalizați urmau a fi corectate de boierimea generoasă, încredințată că inimile țăranilor „nu sînt mute / la respect, la cunoștință, la amor și la virtute", așa cum au făcut tinerii diletanți „de neam", cărora Asachi le închină poezia *Către Mirtil și Hloe moldo-români*. Încă o dată, zelosul bonapartist moldovean avea să încerce o apropiere a realului de idealitatea unei viziuni iluministe. Candoarea filozofică nu compromite însă valoarea experimental-teatrală a tălmăcirii sale după Florian. Viabilitatea scenică a graiului românesc *vorbit* fusese convingător demonstrată, și o adaptare a tehnicii dramaturgice la spațiul nostru național fusese — incipient — obținută. Limitele experimentului se conturează în latura *temporală* a transpunerii. Vorbind ca țăranii moldoveni, Mirtil și Hloe rămîneau insensibili la semnele veacului. De la acești păstori generici și pînă la pașoptiștii *Florin și Florica* ai lui Alecsandri rămînea de parcurs un drum către înscrierea în istorie a dialogurilor țărănești. Primul pas către o asemenea încadrare îl schițează

Scanned with OKEN Scanner

„idilul“ lui Asachi *Piatra Teiului* (scrisă și reprezentată în 1835) [1] prin transformarea unei scheme pastorale într-o piesetă cu sarcini omagiale, închinată, cu exagerări aulice domnitorului Mihail Sturza. (Doi ani mai tîrziu, la București, Eliade avea să execute o similară genuflexiune în cinstea lui Alexandru D. Ghica.) Față de dialogul convențional din *Mirtil și Hloe* găsim în „știena de la munte“ o proză cu accente poetice care înregistrează progrese în elocința literară a discursului „Laudă Domnului, iată Piatra Teiului! Am ostenit foarte și cu pas întîrziet abia am răzbătut pănă aice pintre stânci și păraie. De la o vreme încoace pari-mi-să că această cale din zi în zi să face mai depărtată; amar mie, de la zidirea lumei Piatra Teiului stă pe locul unde Dumnezeu au așăzat-o, dar timpul repede zburînd neîncetat mînă naintea sa pre om din loc în loc, din una în alta întîmplare, pînă la vecinica rîpă a mormîntului.“

Dificultățile exprimării poetico-dramatice în teatrul lui Asachi se înmulțesc pe măsură ce veleitățile componistice cresc. Este într-adevăr, greu de certificat viabilitatea globală a vreuneia dintre scrierile pe care acest pasionat teatrofil le-a destinat scenei. A reprezenta azi o dramă asachiană ar putea fi, cel mult, o operațiune de clarificare a genezelor, interesantă pentru cercetarea istorico-literară. Putem cita, totuși, pasaje relevabile din tragediile acestui cărturar zelos, pasaje care pot sta alături de multe poezii ale sale, remarcate de multă vreme pentru adîncimea simțirii. Astfel, piesa de teatru *Turnul Butului* (1863) nu ne apare, în nici un caz, inferioară — în plan poetic — baladei *Turnul lui But*, care acordă motivului bürgerian „Lenore“ o ingenioasă implantare în solul legendelor românești. Descîntecul vrăjitoarei

[1] Mai devreme cu un an (10 aprilie 1834) se juca la Iași, în fața unei asistențe selecte, o altă pastorală, considerată de Andrei Nestorescu, care a descoperit manuscrisul, drept *Prima piesă de teatru a lui Gh. Asachi* (*România literară*, XV, nr. 6, 4 februarie 1982). Este vorba de un text în limba franceză *(Fête pastorale des bergers moldaves)*, fără îndoială interesant prin evocarea unor momente din istoria națională în ambianța unei improvizații ocazionale. Înzestratul cercetător, care a tipărit textul cu o relevantă exactitate, în *Revista de istorie și teorie literară* (t. 31, nr. 1, 1982, p. 93—105) subliniază și explică, în articolul mai sus citat, cauzele elaborării piesei într-o altă limbă decît româna.

Scanned with OKEN Scanner

Macrina amintește de sortilegiile slujitoarelor lui Hecate din *Macbeth*, cu evidente ecouri folclorice:

Cînd în cer nu-i stea, nici lună
Și cînd tunetul răsună,
Atunci dracii se adună
Și trag hora împreună . . .
Să-mi aduci'tu pentru But
Iarba zînei de la Prut,
De la vulturi două pene,
Cucută și buruiene,
Să arunc și acea iarbă
Cu șopîrla ca să fearbă.

Mai nimerită încă ar fi evidențierea îndrăznelilor experimentale ale altor compoziții literar-teatrale aparținînd lui Asachi. Privite cu atenție, cîteva dintre piesele sale indică meritorii intenții de adaptare a unor forme dramatice prestigioase la un material dramatic autohton. Fondatorul *Albinei românești* își formase gustul său pentru clasicism, mai cu seamă prin intermediul literaturii premergătoare romantismului. Din lectura melodramelor lui Metastasio, alăturate pieselor mediocrului Kotzebue, Asachi a întrevăzut posibilitatea unor construcții dramatice mixte, care, păstrînd măsura clasică, să includă elemente de acuitate sentimentală. Sugestii pentru utilizarea resurselor fantasticului poporan fuseseră reținute din lecturile sale germane și poloneze. O structură eclectică sprijinind, pe de o parte, acțiunea tragică cu „arii" și „coruri", cultivînd, pe de alta, alternarea efectelor de recuzită romantică (otrăviri, deghizări, fantome) cu intermedii de idilică pastorală caracterizează dramele închinate lui *Petru Rareș* ca și compoziția „originală istorică", *Voichița de Romanie*, în care scenele de proză sînt inferioare textelor versificate ale ariilor muzicale. Autorul este preocupat în mod vădit de realizarea unui repertoriu național încercînd să împace lecția moralizatoare cu armoniile cantabile și atracțiozitatea spectaculară.

Cel mai important capitol din istoria lucrărilor dramatice asachiene îl constituie cele trei piese inspirate de Petru Rareș, personaj care l-a fascinat pe autor, dat fiind că „viața sa privată și politică au fost plină de tîmplări straordinare

Scanned with OKEN Scanner

romantice şi cavalerice". Prima dintre aceste drame a fost reprezentată în 1837 şi este, prin urmare, *cea dintîi piesă istorică românească* rămasă nouă în manuscris. Cele două acte în proză îl înfăţişează pe fiul Răreşoaiei în interstiţiul tragic al fugii din Moldova după prima domnie. Potrivit unei indicaţii din *Albina românească*, scrisă poate de Asachi însuşi, drama este „imitarisită", fără a ni se dezvălui şi sursa care, credem că ar putea fi situată în clasicitatea tîrzie a secolului 18 german sau italian. Eroul principal nu este voievodul, ci un boier, Căliman, fost sub marele Ştefan „credincios oştean" şi care, pentru a protesta împotriva condamnării (îndreptăţite!) a fiului său de către Petru Rareş s-a autoexilat într-o cetăţuie din munţi. Cînd începe acţiunea, tatăl urgisit îşi vede vechiul vis de răzbunare aproape de împlinire. Mai întîi Petru, şi apoi soaţa acestuia cu cei doi copii se refugiază în casa lui Căliman, neştiind cine este generosul lor salvator. Aflat, aşadar, în corneliana dilemă a alegerii între noblețea principiilor (legea sacră a ospitalităţii) şi patima vindicativă, bătrînul războinic va alege „cereasca bucurie" de „a face duşmanilor un bine", decizie la care participă şi sentimentul patriotic, întețit de asediul hoardelor tătăreşti care au înconjurat cetăţuia. Această primă creaţie tragică a lui Asachi (dacă nu luăm în considerare piesa *Dragoş, întîiul domn suveran al Moldovei* reprezentată în 1834 dar despre care nu se ştie mai nimic [1]) surprinde prin concentraţia abilă a acţiunii şi, mai ales, printr-un remarcabil final „deschis", în care foştii adversari, Petru Rareş şi Căliman, se pregătesc să reziste împreună asaltului trupelor lui Safà Ghicei-Han, „Pe cît va sta încă o piatră pe aceste ziduri", răspunde solemn vechiul cavaler solului tătar, „deşarta sa ameninţare nu ne va înspăimînta, şi dacă în asalt va păşi către acea tărie, apoi poate a mă îngropa în a sale surpări, dar nu mă va clăti din a me hotărîre şi credinţă".

Trebuie să adăugăm că, în pofida împestriţării lexicale şi precarităţii limbajului dialogal, drama din 1837 îşi dezvoltă conflictul cu o sobrietate care, în următoarele încercări,

[1] O altă „tragedie originală", *Mihai Vodă Viteazul*, ar fi pierit în incendiul din iulie 1827 (cf. George Sorescu, *Gh. Asachi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970).

Scanned with OKEN Scanner

va dispărea. Cei doi „căpitani de hoți“ (Budeu și Rabon) care au sarcina să facă, în prima scenă, prezentarea indirectă a protagonistului sînt utilizați, cu măsură, în episodul salvării Doamnei Ileana de către Căliman, în pofida tentațiilor pitorescului. Aceste ispite îl înfrîng pe Asachi în celelalte două piese despre Rareș, de fapt *primele două părți ale unei plănuite tetralogii*, care, urmărind cuprinderea întregii biografii a lui Petru-Vodă, a fost realizată ca atare numai în varianta nuvelistică (cu patru capitole). În teatru, au fost scrise numai două secvențe: partea I („Lacul“ — în 22 scene, tipărită în 1853) și partea a II-a (în trei acte, tipărită în 1863).

Circulația aceluiași material istoric, între variantele teatrale și creația epică, ne oferă prilejul unor observații asupra vocației dramaturgice a lui Asachi. Prima parte nu este — în pofida unor afirmații perpetuate pînă astăzi — o „dramatizare“, a nuvelei, ci — dimpotrivă — o operă inițial teatrală (1853), după care ulterior (în 1854) a fost redactat întîiul capitol al unei povestiri. Partea a doua a povestirii a suferit însă un proces de tranziție inversă, obligînd dramaturgul să însuflețească scenic o narație sumară și ternă.

Ce constatăm la o comparare a celor două piese? Prima prezintă o superioară armonie compozițională în care lungile monologuri narative încadrează cadențat scenele lirice. Acestea, la rîndul lor, se compun printr-o alternanță a momentelor „negre“ cu cele luminoase (după tehnica dramelor lui Metastasio). Tipologia dramei este atent supravegheată prin păstrarea economiei clasice (două personaje centrale, două-trei figuri în planul secund, un cor al pescarilor), la care se adaugă figura unui intrigant romantic (Malaspina), realizat în coloristica stridentă a melodramei. Umbra destinului învăluie întreaga acțiune într-o reducție simplificată și cu naturalele consecințe ale încadrării istoriste. Continua pendulare între clasicitate și romantism nu permite o dinamizare unitară a textului, dar vădite calități teatrale transpar în scenele de tensiune acută. Cea de a doua parte a ciclului se caracterizează, în schimb, prin arbitrariul construcției. Încercînd să dea contur scenic unei proze de o epicitate seacă, Asachi amestecă lungi dialoguri fără savoare cu „lovituri de teatru“ inabile. Între piesa primă a dipticului,

Scanned with OKEN Scanner

concepută în spiritul unei viziuni teatrale de o oarecare consecvență, și recondiționarea grăbită pentru scenă a episodului secund, se distinge distanța dintre creație și improvizație.

O preocupare stăruitoare a autorului lui *Petru Rareș*, ieșind mereu la iveală în întreaga sa creație literară, capătă relief în ambianța genului spectacular. Principiul raportării continue a elementului românesc la ansamblul umanității, legătura continuă a principiului național cu ideea participării la universalitate apar și reapar, sub înfățișări felurite, în dramele și comediile lui Asachi.

În plină desfășurare a pașoptismului politic și cultural, ca și în activitatea sa substanțial patriotică din primele decenii ale secolului al XIX-lea, Asachi a refuzat orice tendință de izolare a spațiului național, înțelegînd mereu sensul renașterii culturale ca o înălțare a poporului român către marile piscuri ale spiritualității umane. Istoria națională el o include — prin referințe și asociații — în contextul civilizației mondiale. Dramele, ca și nuvelele istorice descriu un ev mediu românesc cu o organizare socială asemănătoare formelor Romei antice, în accepția idealizată pe care i-o confereau adesea dramele italiene ale secolului al XVIII-lea. În *Petru Rareș* („partea a II-a"), dregătorii Moldovei sînt înzestrați, dincolo de specificarea fiecărui rang și cu titlul de „senatori", principalul reprezentant al dreptății fiind postelnicul Brutu, coborîtor bizar din ilustrul personaj roman (evocat în literatura Renașterii italiene ca un erou antitiranic, ucigaș al lui Caesar „per amore di libertà"). Brutu pune la cale, la curtea urmașilor lui Ștefan cel Mare, „un sistem oligarhic de triumviri" . . . „aleși pe tot anul", însoțindu-se cu alți purtători de nume străbune, ca Hera sau Hora, protejat însă și de „campoducele" Arbore. Acest amestec anacronic și ageografic de nume și titluri decurge, în pofida aparențelor sale stranii, din viziunea înfierbîntată a lui Asachi, dornic să-și vadă neamul în veșmintele de gală ale istoriei mondiale.

Tendința comunicării cu lumea întreagă se regăsește în piese și sub forme mai pedestre. Eroii dramelor călătoresc de-a lungul Europei sau primesc în perimetrul lor conflictual oaspeți, confruntîndu-și mereu specificitatea cu opiniile și

Scanned with OKEN Scanner

deprinderile altor popoare. Procedeul cunoaște modalități variate și adeseori surprinzătoare. În „idila munteană" intitulată *Întoarcerea plăieșului din Anglia* (apărută în 1851, și depășind considerabil schematicul punct de plecare din *Piatra Teiului*), țăranul Condrat se întoarce din Irlanda, unde — însoțind un transport de porumb — i-a învățat pe insulari cum se face mămăliga. Relatarea experienței sale e de o mare savoare, dar remarcabil devine — mai cu seamă — accentul firesc cu care un om plecat de sub Ceahlău vorbește despre „vro douăzeci de limanuri străine" pe care le-a văzut, comunicînd sentimentul unei depline compatibilități cu oamenii de prin alte părți. În registrul tragic, această coexistență cu Europa capătă aspectul participării la eposul cavaleresc al continentului, ca în *Turnul Butului*, unde „cavalerii" români Butu și Dan trăiesc sub egida aceluiași cod cu cavalerii Koribut (polon), Mailat (maghiar) și Walter (german), fără ca vreunul să-și piardă pecetea naționalității. Eroul Butu moare în lupta de la Marienburg cu cavalerii teutoni, dar își consumă legenda în limita eresurilor moldovene, integrîndu-se simbolic, pînă la urmă, Ceahlăului și peisajului românesc. În alte drame ale sale, Asachi nu ezită să-și imagineze evoluția eroului central în ambianța unei alte țări *(Elena Dragoș de Moldavia* — 1863*)*, sau — dimpotrivă — să urmărească în climatul local reacțiile unui ilustru erou străin *(Petru I, țarul Rusiei la Iași* [1] — 1869).

Aspirația către universalitate a dramaturgiei naționale asachiene ne apare constantă și revelatoare. În același spirit se conturează și proiectele nerealizate ale lui Asachi. După cum o mărturisește în autobiografia sa, acest patriot care privea circumspect înnoirile și se temea de exagerările iconoclaste, se întorsese în 1812 acasă cu speranța că va participa, sub pavăza victoriilor napoleoniene, la „restatornicirea imperiului antic al Daciei". Dezamăgirile care au urmat

---

[1] Concepută ca o tragedie a puterii, această piesă insolită, conține, între alte momente dialogale care atrag atenția, și acest curios transplant shakespearian într-o dilemă erotică: „A fi sau a nu fi! asta-i cestia? A fi ferice numai cu Elena pot fi, fără ea viața nu-mi este dorită. Însă amorul și patriotismul a operat (sic!) minuni în lume! Condus de aceste două sentimente mă reped pre calea destinului meu; și luptînd în mezul fortunei sperez că voi ajunge la scopul glorios."

Scanned with OKEN Scanner

nu l-au împiedicat să viseze adolescentin. Teatrul său, mai ales, rămîne însufleţit de idealurile unui umanism care nu suportă compromisurile xenofobiei.

Privite în perspectiva istoriei dramaturgiei, scrierile teatrale ale lui Asachi ne dezvăluie un atelier impresionant, activ de-a lungul a peste o jumătate de veac. În acest răstimp, după depăşirea imitaţiilor pastorale, prevalează dorinţa de a realiza drame „serii" (adică serioase, grave în înţeles italienizant) printr-o filtrare continuă a influenţelor şi o variată preparare a structurilor conversaţionale. Din această frămîntare au ieşit — în orice caz — prima traducere românească de teatru viabilă spectacologic *(Mirtil şi Hloe)* şi cea dintîi dramă istorică *(Petru Rareş — 1837)*. Este foarte important faptul că multe dintre propunerile dramaturgice asachiene au trecut dincolo de modelul vodevilistic franţuzesc (dominant la noi între 1830 şi 1860) provocînd nu numai o lărgire a filiaţiilor ci şi o aglomerare de teme, sugestii şi procedee care au grăbit apariţia sintezelor originale. O particularitate a textelor de teatru ale profesorului de la Şcoala Vasiliană derivă din veleităţile lor *literare*, absente în cele mai multe dintre piesele scrise pentru începuturile profesioniste ale scenei româneşti. Modestia rezultatelor artistice nu elimină farmecul specific al *culturii poetice*, caracteristic materialelor dramatice elaborate de ambiţiosul cărturar.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. IV

COMEDIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ PÎNĂ LA 1860

Diletantismul pieselor comice de pînă la 1830 include o caracteristică indiferență față de destinul lor teatral. Compuse fie ocazional, ca vesele compensații față de rigorile școlare (teatrul „de colegiu"), fie ca pamflete dialogale (Iordache Golescu, C. Conachi), primele încercări comediografice își îngăduiau o viziune livrescă, de o intelectualitate jovială. Modelele, urmate în serios sau luate în răspăr, țineau de lecturile clasiciste ale autorilor, în vreme ce absența profesionismului teatral ducea la desconsiderarea dinamicei scenice și — prin urmare — la dezinteresul pentru *intrigă* în favoarea caracterului elaborat al dialogului. Această etapă *cărturărească* a dramaturgiei noastre comice, cu cuceriri notabile în modelarea replicilor, nu încetează cu totul după 1830, menținînd pînă foarte tîrziu alături de creațiile filoscenice o paralelă a amatorismului cultivat, care va produce periodic surprize.

1. TENDINȚE DE CONSTRUIRE A PIESEI COMICE

Din cel de al treilea deceniu al secolului XIX și — mai ales — după 1840, odată cu trecerea textelor românești de teatru în repertoriul trupelor de actori, este vizibil efortul de *construire* a comediei. Capătă, astfel, treptat precădere „mașinăria" spectaculară, cu pierderea — mai mult sau mai puțin conștientă — a unora dintre cîștigurile aduse limbajului

literar-teatral de către compunerile cărturarilor diletanți. De asemenea, acumulările expresivității românești a dialogului (în versuri sau în proză) din cuprinsul traducerilor de piese europene (tipărite multă vreme pentru uzul lecturii) nu trec decît într-o mică măsură în producția de comandă scenică, care tinde către o „commedia sostenuta", către structura comediografică în care observația epocii este strunită de tehnica intrigii. Față de comicul caricatural „cu adresă" al unor Iordache Golescu sau Conachi, noile comedii stabilesc un decalaj de necesitate *teatrală* între scenă și public. Pierzînd din elanul *literar* al genului, aceste roade ale apropierii autorilor de scena adevărată scot totuși creația dramatică din sfera subiectivă a diletantismului, și, obiectivînd-o prin rigoare scenică, o apropie de conturul *generalizator* prin schițarea unor serii tipologice. Astfel, deși efortul poetic scade, aspirația spre universal face un pas înainte, publicul mijlocind, fără să o știe, concilierea moralismului clasicist cu formele minore ale dramaturgiei comice.

Necesitatea pieselor moralizatoare într-o epocă de renaștere etică și efervescență civilizatoare este în afara discuției. Dar experiența modestă a literaților (și a oamenilor de teatru), pe de o parte, lipsa de considerație pentru *originalitatea* dramei, ca urmare a educației clasiciste, pe de alta, au favorizat tendințele de localizare și prelucrare în aparențe naționale a repertoriului de rezistență al comediografiei europene (franceze îndeosebi, dar și germane sau italiene). Kogălniceanu se ridicase în *Introducția* la primul număr al *Daciei literare* împotriva *traducerilor*, dar nu și contra localizărilor, el însuși prelucrînd, în 1840, cel puțin două comedii străine.

Paralel cu *localizările declarate*, au apărut și creații de o originalitate limitată, în care intriga (element secund în comedia clasică) era împrumutată din arsenalul de scheme ale genului, în vreme ce stăruința asupra tipologiei (vizînd autenticitatea caracterelor) atribuia — cu oarecari imprecizii ale adecvării — elemente ale mediului autohton unor structuri comice universale. Cum în comediografia clasicismului, *comicul* se sprijinea pe hiperbolizarea unor abateri de la *natural*, deriziunea unor exagerări „nefirești" (în sens *retrograd* sau în sens *progresist*) mijlocea la noi comunicarea

Scanned with OKEN Scanner

dintre personajele arhetipale ale comediei și aberațiile de comportament familiare societății românești dintr-o etapă sau alta a secolului trecut.

Este adevărat că temele satirei n-au depășit în comediografia românească antecaragialiană nivelul monomaniilor minore: mimetismul monden și franțuzomania, frivolitatea, gelozia sau — la cel mai înalt etaj — formele incipiente ale unei ipocrizii civice ascunsă sub perdeaua „beției de cuvinte". În raport cu modelele molierești, preferințele nu urcă mai sus de canavaua *Burghezului gentilom* și a *Prețioaselor ridicole*. Infiltrațiile registrului grav (cu rădăcini în sfera tragicului), pe care le întîlnim nu numai în comediile lui Molière, dar și la Marivaux sau Beaumarchais, nu pot fi găsite în teatrul nostru comic decît foarte tîrziu, după 1870. Predominarea structurilor comice ale farsei și vodevilului nu împiedică o certă aprofundare a caracterologiei, adeseori substanțială, fără a recepta însă aparteurile sumbre ale Mizantropului și nici ironia *amară* a bărbierului Figaro. Dominarea prelungită a pieselor exclusiv comice se întemeiază atît pe necesitatea unui repertoriu teatral de critică activă, imediată, cît și pe tinerețea absolută a literaturii noastre dramatice, cantonată de legile experienței în limitele unor modalități frugale ale creației. La aceste temeiuri se mai adaugă și stadiul incipient al profesionalizării actorilor din cele dintîi trupe naționale, ca și condiția materială precară (multă vreme prelungită) a spectacolelor de teatru românesc.

Destinul trupelor lui Matei Millo este, de pildă, strîns legat de această hegemonie a comicului fără complicații în teatrul nostru, cultivînd mai rar zonele tipologiei înalte, navigînd constant în apele unei comediografii „de foire", cu valențe clasicizante și moralizatoare, avidă de a place publicului, străină de orice implicații ale tragicului.

Domnia îndelungată a comediei în secolul trecut cunoaște, totuși, două faze, după depășirea primelor forme ale pamfletului dramatic moralizator:

1. Teatrul comic de funcționalitate pașoptistă slujind ideea „școlii de moral" în spiritul cerințelor „naționale" ale programului *Daciei literare*. Principial, acest repertoriu (ilustrat de Alecsandri, Negruzzi, Kogălniceanu, dar și de Ion Dimitrescu (Movileanu), C. Bălăcescu, Iorgu Copcea, I. M.

Scanned with OKEN Scanner

Bujoreanu, I. C. Lerescu sau de creaţiile actorilor Costache Caragiali, Matei Millo, C. Z. Halepliu etc.) păstrează aspiraţia către modelul molieresc, cultivînd observaţia tipologică cu importante infiltraţii realiste, favorabile unei adînciri a caracterologiei.

2. După 1860, în vreme ce direcţia teatrului comic al lui Alecsandri îşi păstrează prestigiul, se intensifică, în umbra succeselor spectaculare ale *Chiriţelor*, acumulările prealabile comediografiei caragialiene. Studiul dramatic al caracterelor este aprofundat în spiritul unei exigenţe morale sporite dincolo de şarja conciliantă. Simbioza dintre cadrul clasicist şi „negativismul" realist al încriminărilor capătă treptat consistenţă în piese mai bine scrise, deşi jucate cu puţin succes, sau chiar nereprezentate, adesea tipărite doar în reviste de literatură *(Convorbiri literare, Revista contimporană* ş.a.*)*.

Pe lîngă aceste două direcţii, la un moment dat paralele, ale creaţiei comediografice de *spirit clasic*, se adaugă, timide şi pasagere, apariţiile unei tendinţe comico-lirice pe care am putea-o ataşa dispoziţiei *romantice*. Despre o comedie romantică vorbise încă Stendhal, cînd ceruse o eliberare a speciei „de toate prejudecăţile clasice", pentru o piesă comică „bazată pe observaţia realităţii sociale contemporane" [1]. Firesc că romantismul matur, tinzînd către dualismul tragic-comic, menţine cu greu existenţa unei specii comice prin excelenţă. Dar o dozare preponderent „fantezistă" a investigaţiei lirice în real a deschis, pe urmele marilor comedii shakespeariene, variate posibilităţi pentru crearea comediilor romanticizante. Dintre acestea prezintă interes — mai cu seamă — *proverbele*, care, descinzînd din tendinţa moralistă a clasicilor, au căpătat, în varianta mussetiană, o graţie a replicii şi o poetizare a „slăbiciunilor" omeneşti în nuanţele scepticismului romantic.

„Proverbele" le putem găsi în teatrul românesc mai tîrziu, în jurul lui 1870, şi nu tocmai în aria caligrafiilor sentimentale ale lui Alfred de Musset. *Concina* (1865) de V. Alecsandri sau *Nu te juca cu dracul* (1879) de Iacob Negruzzi

---

[1] Vezi Tudor Vianu, *Ideile lui Stendhal*, în volumul *Studii de literatură universală şi comparată*, Editura Academiei, ed. a II-a, 1963, p. 481.

Scanned with OKEN Scanner

se află mai aproape de stadiul preliminar al acestei specii „de salon", în linia ilustrată după 1823 în Franța de Théodore Leclercq.

În schimb, o anticipare a stilizărilor realiste, de fapt o fuziune a schemelor clasice cu istorismul romantic va fi receptată mai degrabă. „Teoria marionetelor", expusă de Picard [1] în prefața la ediția completă a pieselor sale și care a jucat un rol important în edificarea noii comedii de moravuri („ricochets heureux ou malhereux, gais ou tristes, marionettes politiques, civiles, bourgeoises ou littéraires . . . (. . .) ces catégories philosophiques et comiques à la fois"), ne conduce la monologul lui Ion Păpușariul și implicit la grupul (restrîns) al „cantonetelor" lipsite de veselie, semnate de Alecsandri dar și de Ioan Bujoreanu sau Dimitrie Ralet.

2. PRIMELE COMEDII ALE SCENEI PROFESIONISTE

Într-o epocă marcată de răsturnări spectaculoase ale relațiilor dintre oameni și ale conștiinței umane însăși, în vreme ce modernizarea societății din Muntenia și Moldova reevalua principiile morale, piesei comice românești i-a revenit — înlăuntrul unui repertoriu teatral saturat de producții străine — *rolul comentariului ordonator al actualității*, prin trecerea întîmplărilor curente în situații semnificative de interes general. Vreme de cîteva decenii farsa și vodevilul au fost absorbite în prezentul imediat, săvîrșind ceea ce Victor Ion Popa avea să ceară teatrului nostru, după un secol: o operă de „gazetărie a literaturii". Ciocnirea frontală a două coduri comportamentale („anteriile" contra „pantalonarilor") domină comediografia perioadei dintre Regulamentul Organic și cîrmuirea lui Cuza. Eliminînd din discuție eboșele primitive, începutul acestui capitol de istoriografie teatrală poate fi situat în 1833 cu *Comodia vremii (Franțuzitele)* de Costache Faca, iar încheierea în 1860 cu *Rusaliile*. Ten-

[1] L. B. Picard (1769—1828) a fost mult jucat pe scenele românești în anii de după 1840. Una dintre piesele sale, *Nepotul ca unchi*, tradusă de D. Moșoi, a fost tipărită la București, în 1846 (Tip. colegiului Sf. Sava).

Scanned with OKEN Scanner

dința unor cercetători de a unifica stilistic și valoric comediile scrise în acest răstimp nu corespunde ritmului precipitat al metamorfozelor, chiar dacă unele teme (și mai ales unele teze) revin frecvent.

Este adevărat că, în intervalul amintit, mai toate creațiile comice din teatru se dezvoltă în jurul confruntării dintre generații. Dar arcul conflictual cunoaște fluctuații notabile, iar tipologia, însemnate diversificări. Între piesa lui C. Faca, de pildă, și *O bună educație* de Costache Bălăcescu, comedie scrisă în 1845, deosebirile sînt importante, cle privind substratul conceptual ca și arhitectonica.

Păstrîndu-se la suprafața lucrurilor, *Comodia vremii* descrie cu insatisfacție, dar fără venin, ridicolele unei epoci de tranziție. S-a spus că Faca ar aparține „tombaterismului" (G. Călinescu), manifestînd o atitudine ostilă față de occidentalizare. Judecînd după singura sa piesă de teatru (la care se adaugă puținele versuri pe care le-a scris), acest opozant cu lecturi solide nu pare să merite calificarea de „antibonjurist", acționînd — mai curînd — ca un emul al moderației clasiciste. Ținta principală a criticii sale este *lipsa de măsură* cu care fiicele boiernașului Ianache, Elena și Ruxandra, se străduiesc să imite societatea înaltă. Tatăl le reproșează, în primul rînd, nepotrivirea dintre situația lor socială modestă („n-avem stare și șădem la mahala") și viața mondenă la care aspiră, bovaric, cele două fete. Conturînd contrastul dintre lumea „oamenilor mari" și condiția sa de „mahalagiu", Ianache este purtătorul de cuvînt al *realului*, un cap lucid care încearcă să pună ordine în propria sa casă eliminînd confuziile și fanteziile veleitare. Pentru aceasta recurge la singurul sistem de valori care-i dă siguranță, cel al trecutului, altfel spus al unui timp ce nu cunoscuse demonul transformărilor. Imobilizat de perspectiva sa negatoare, neliniștit de o contemporaneitate care se mișcă, acest „raisonneur" cu ișlic vede prezentul într-o lumină infernală. Pesimismul nu lipsește așadar din replicile personajelor vîrstnice, neutralizat în răstimpuri prin șarja dramaturgului, care — cum bine observă D. Popovici — „nu cruță nici pe bătrîni, incapabili să iasă din cara-

Scanned with OKEN Scanner

pacea timpului lor“ [1]. Mai cu seamă este ironizat vecinul Pavel, judecător care oftează după avantajele unei rînduieli în care „treaba și daraua“ îi erau mai la îndemînă.

A vedea în Faca (adeptul propunerilor radicale ale lui I. Cîmpineanu în Obștească Adunare din 1838 și adversarul lui Alexandru Ghica) un sincer suspinător după pravila lui Caragea (ca personajul său Ianache) nu este firesc. Lectura atentă a *Comodiei* . . . ne comunică mai curînd imaginea unui satiric iritat de invazia aparențelor. Ridiculizînd catacterul *denaturat* al franțuzomaniei, el respinge o modalitate formală și frivolă a adeziunii la nou. *Franțuzitele* titlul pe care i l-a destinat Heliade piesei în ediția din 1860, dă un relief exagerat persiflărilor de ordin lingvistic. De fapt, păcatul personajelor constă în adoptarea aberantă a unui întreg ceremonial monden, galomania fiind doar una dintre componente. Expresiile „franțozești“ condimentează un limbaj și o gestică care, despărțindu-se de bunul simț, urmăresc obsesiv însușirea unui „*educațion*“ nobiliar. Apropierea care s-a făcut adesea între *Comodia vremii* și *Prețioasele ridicole* devine valabilă tocmai prin relevarea aceleiași erori comice: Elenca și Ruxandra confundă parada salonardă (și încă în reflexele ei periferice) cu civilizația „evropenească“, altfel spus *moda* cu *modernitatea*. Acest salt în vid este condamnat de autor prin strofa finală, rostită de Ianache în apărarea păstrării raportului natural dintre individ și mediul său de viață:

> Slujească-n viitorime lumii pildă casa mea.
> Aib-o-n veci într-o vedere cin-o voi să să ia
> După fleacurile lumii și să-și iasă dintr-al său
> Ca să n-ajungă să vază cîte trag și sufer eu.

Comodia vremii prezintă cititorului de astăzi o construcție dramatică de o concizie neobișnuită. Dialogul este dezvoltat pe secvențe restrînse, cuprinzînd de obicei cîte două personaje, rareori trei sau patru, cu excepția „marelui final“ cînd toată lumea este adusă în scenă. Ipochimenii comediei apar și dispar din scenă tacit, elementele mișcării

---

[1] D. Popovici, *Romantismul românesc*, București, Editura Tineretului, 1969, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

fiind neglijate în favoarea schimburilor de replici la obiect, într-o succesiune austeră a etapelor demonstrației morale. Absența verbiajului și a efectelor căutate se reazimă pe un travaliu de bună școală clasică. Primele două acte au, fiecare, cîte patru scene („corturi") dintre care trei dialogale și una monologală. În ultimul (tot cu patru scene) dinamica verbală pornește de la o conversație a cuplului de „ruginiți" (Ianache și Pavel), grupează — în al doilea moment — cele patru personaje feminine (trei cucoane și o subretă) care-i întîmpină în scena a III-a pe cei patru bărbați musafiri (trei coconași și o slugă). Spre sfîrșitul actului („Cort. al IV-lea") reapare tandemul Ianache-Pavel, provocînd ciocnirea decisivă. După explozia încărcăturii satirice, personajele dispar, de asemenea, în grupuri, împingînd în primul plan pe principalul purtător de cuvînt care, singur în fața publicului, rostește morala fabulei. În acest receptacol aristotelic, cu mișcări minuțios calculate cu o vădită plăcere intelectuală (Faca avea „doxă" elino-latină), inadvertențele aparțin lexicului nededat sintaxei poetice și nici versificației de efect scenic.

Începînd cu *Comodia vremii*, dar mai cu seamă în anii dintre 1840—1880, comediografia muntenească dobîndește un *stil specific*, dedus din elementele unei *atmosfere* proprii: aceea a mahalalei bucureștene ca microcosm *orășenesc*. În piese comice semnate de Costache Bălăcescu, I. Dimitrescu-Movileanu, Costache Caragiali, Al. Depărățeanu și încă alții, similitudinile vodevilești cu creațiile moldovene (V. Alecsandri, C. Negruzzi, Iorgu Copcea), sînt, adeseori, depășite de interesul acut pentru descripția locală, cu notații ambientale care sfîrșesc prin a crea un univers caracteristic. Dincolo de Milcov, capodoperele speciei, cum ar fi *Iașii în carnaval* sau primele două Chirițe, aveau în vedere farmecul *șarjei carnavalești* și, nu mai puțin, dulcețile stilului operetistic în genul *Babei Hîrca* (1851) a lui Matei Millo. Mai puțin rotunjite decît acestea, comediile muntenești adoptă, odată cu predilecția pentru pitorescul realist, un ton mai aspru și un limbaj care, aspirînd către transcripția conformă, își diminuează cursivitatea. În același timp se produce o diferențiere a atributelor sociale în grupurile tipologiei comice. „Omul onest" care repune în ordine o lume bîntuită de ridi-

Scanned with OKEN Scanner

colul „exagerațiunilor“ este, la Alecsandri și ceilalți ieșeni, pitarul Damian *(Iorgu de la Sadagura)*, banul Grigori Bîrzoi *(Chirița în Iași)*, boierul bătrîn Stan din *Un poet romantic* de Matei Millo sau paharnicul Nastasi din *Plete lungi și minte scurtă* de Iorgu Copcea. Această înțelepciune a boierului „de țară“ stabilește cele mai armonioase relații cu țărănimea surîzătoare care ocupă, adeseori, în vodevilurile moldovenești locul valeților din farsa galică. În aceste condiții, investigarea realistă se vede limitată la rusticitatea micului conac față de care orașul se deosebește doar prin „balurile de la curte“ și loja de teatru la care visează Marghiolița, eroina *Pietrei din casă*.

Foarte diferit va apărea spațiul satiric în *O bună educație* (reprezentată la București în 1845). Bălăcescu construiește o piesă în care cele patru personaje principale aparțin noii populații de tîrgoveți cu stare. Hristofor Briganovici, „negustător vechi“ devenit cetățean notabil, și Petre Măzărescu. prezident al tribunalului, străini de orice veleitate nobiliară, au ifosul propriei averi și, dacă se împotrivesc înnoirilor o fac din pricina suspiciunilor față de vorbe și comportări care nu se potrivesc cu timpul chivernisirii lor. Briganovici nu-l acceptă pe „ex-militarul“ Galantescul ca pretendent la mîna fetei sale Eliza, mai cu seamă din pricini pecuniare, dat fiind că junele este un „desmetic“, „fără firmă, fără fond, fără nici un capital nici în naht, nici în nădejdi măcar“. Tînărul amorez, departe de a fi un romanțios imaculat, dedică, la rîndul său *banului* o tiradă învățăiată, în cuprinsul căreia deplîngerea sărăciei este convertită pînă la urmă într-un imn plutocratic „Ce monedă frumoasă! Ce metal brilovat! Cum să nu-l adoare cineva? Cum să nu se jertfească și trupește și sufletește pentru dînsul? Fără dînsul de ce ești bun în lumea asta? Cine te cinstește? Cine te socotește? Cine te-ascultă? Cine se sfiește de tine?... Galbeni și iar galbeni. Românului îi trebuie galbeni mulți ca să fie și el ceva în lume.“

Chiar dacă *O bună educație* nu conține numai asemenea pagini, și cu toate că în materialul piesei nu lipsesc ecouri din farsa galantă și din comedia de limbaj, numeroase pasaje sînt mai aproape de Balzac decît de Marivaux.

Scanned with OKEN Scanner

Un pas important în piesa lui Bălăcescu îl realizează caracterologia prin abandonul maniheismului pedagogic. Nici una dintre figurile comediei nu este lipsită de tare iar ridicolul (precalculat) umple piesa de la un capăt la celălalt. Bătrînii (Briganovici și Măzărescu) sînt sclavii automatismelor profesionale, primul traducînd totul în limbajul afacerilor de dugheană, celălalt judecînd lumea prin lentilele cazuisticii judiciare. Mai cu seamă Măzărescu adaugă la această schilodire egocentrică a vieții, un lexic grotesc prin învechire. De fapt, mimetismul lingvistic este denunțat în *O bună educație* la două vîrste succesive: cel elinico-slav de la începutul secolului (la Măzărescul) și cel — mai recent — franțuzoman (la Eliza și Galantescul). Inadvertența și efemeritatea tuturor „modelor" care siluiesc limba sînt astfel semnalate mai clar. Un fel de competiție poetică, care, în actul III, opune compoziția occidentalizantă a Galantescului stihurilor slav-orientale ale judecătorului, evidențiază abilitatea parodică a lui C. Bălăcescu, stîrnită, în egală măsură, de oricare forțare a naturalului. Mai ales cînticelele ruginitului Măzărescu provoacă rîsul:

Cum poți zice
Că cu price
Eu pe tin' nu te iubesc;
Cînd vezi bine,
Că bezi tine
Alt nimic nu mai pesnesc.

Față de repertoriul acestui crai îmbătrînit, poezia tînărului amorez păcătuiește mai curînd prin diletantism prozaic. Păcatul esențial al perechii îndrăgostite este afectarea unui „europenism" de suprafață, vizibil nu numai în jargonul franțuzit ci și în „rezoanele" liberale care-i împing către o frondă precaută.

Costache Bălăcescu se angajează într-o luptă dificilă cu exigențele dialogului de amploare în care schematismul vodevilistic cedează teren suculenței realiste. Rezultatele modice cuprind și cîteva momente de fuziune a descrierii cu un stil proaspăt, pitoresc și persiflant totodată, ca în această evocare biografică a lui Alecu Galantescu, care pare a prefigura coloristica din *Kir Ianulea*:

Scanned with OKEN Scanner

„La 1800 . . . în vremea zaverei, într-o răcoroasă dimineață de primăvară, se pomenesc deodată fericiții orășeni din Urlați cu țipetele unui prunc în scutece pe prispă la mam' Despina, vămeșoaia groasa. Alergară și văzură un copil mititel, bălăior, frumușel, cu o panachidă de gît, pe care era însemnate două litere mari A. și M. Biata mam-vămeșoaia, să-i fie țărîna ușoară! după ce-și veni nițel în fire din mirarea sa, se grăbi numaidecît sîrmana să mă primească ca p-un dar ceresc, că era cam bigotă femeie și credea lesne la năsărîmburi".

Elementele vieții de tîrgoveț răzbat în două, sau chiar trei dintre piesele lui Costache Caragiali. *O soaré la mahala* (1847), de pildă, reia opoziția față de „imitarisirea" apusului din perspectiva micii boierimi care trăia, fără ifose, printre mărginașii orașului. Coconu Anastase Scărlătescu, aflat într-un conflict ireductibil cu Cocoana Mândica, găsește un aliat neașteptat în persoana celui pe care-l credea principalul sprijin al inamicului. „Dascălul de ghitară" Jean se dovedește a fi jucat rolul amorezului franțuzit pentru a păzi virtutea Arghiriței, fiica bătrînului. Acest erou cu suflet mare nu este boier, dar prin noblețea comportării, „este vrednic să fie". Nu numai alianța dintre tatăl conservator și junele „de modă" apare surprinzătoare dar, încă și mai mult, poziția socială a acestuia din urmă care se consideră cu „viitorul asigurat" prin faptul că, după ce, vreme de trei ani, „scria ca canditat . . . la o cancelarie", fusese tocmai trecut „în stat" cu „postul de reghistrator". Acest „catindat", răsplătit de soartă, strică ordinea nobiliară a vodevilului clasic și transformă „mania posturilor" într-o aspirație nobilă. Față de Leonașii lui Alecsandri, aristocrați generoși și simpatici, junii pozitivi ai lui Costache Caragiali contrastează prin preocuparea lor afirmată pentru o „carieră" la nivelul onorabilității burgheze. Jean din *O soaré la mahala* deschide seria eroilor „slujbași", deocamdată cinstiți și, literar vorbind, de un retorism rudimentar. Stoian, calfa de meseriaș din *Îngîmfata plăpămăreasă* (1846), îi oferă fetei iubite „îmbelșugarea și fericire casnică" în loc de „pălării și saloane". Franțuzomania ca „modă boierească" trezește, în mahalalele orășenimii prospere, suspiciune, fiind asociată cu impostura sau cu mascarea insolvabilității. În

Scanned with OKEN Scanner

piesele lui Costache Caragiali mimarea „bonjurismului“ este apanajul „coţcarilor“ şi al nevestelor rele. Viitorii Titirci încep să-şi apere onoarea venitului asigurat, întemeiată pe cultul valorilor memorabile. În acest microclimat, a te păstra în „teapa“ ta înseamnă a-ţi dezvălui clar chezăşia socială dincolo de deghizamentul manierelor de „bonton“. Aparenta modestie a „plăpămarilor“, ca şi cea a „reghistratorilor“ conturează — de fapt — orgoliul „cheagului“ economic şi optimismul, explicabil în epocă, al burgheziei active care, despărţindu-se definitiv de tagma „coatelor goale“, se simte bine în propria sa lume, dincolo de care pîndeşte necunoscutul şi mizeria, căci:

Cine teapa nu-şi păzeşte
Foarte lesne mofluzeşte.
Cine starea nu-şi măsoară
Poate cerşetor să moară.

Prin tezismul lor accentuat, comediile lui Costache Caragiali reduc anvergura comicului recreativ. Dar, deşi satira rămîne într-un stadiu primar, intriga este derivată din observarea „dură“ a realului, prin depăşirea convenţionalităţii burleşti. Afirmaţia unui cercetător mai vechi [1], care observa propensiunea acestui autor-actor către „comedia de moravuri“ prin desprinderea (parţială) de „factura uşoară a vodevilelor“ se cuvine a fi atribuită întregului grup de comediografi munteni care între 1837 şi 1860 rup vraja compoziţiilor melocomice de tipul *Piatra din casă*: C. Faca, C. Bălăcescu, C. Caragiali ş.a. Un pas semnificativ în continuarea acestui drum îl parcurge piesa (rămasă multă vreme în manuscris, dar elaborată în 1853) *Don Gulică sau pantofii miraculoşi* de Al. Depărăţeanu. Cu toate că nu renunţă la „cînticelele“ vodevileşti, această comedie amplă care investighează în cele „patru acte şi un tablou“ multiple interioare de mahala bucureşteană, nu prea ţine seama de legile „qui-pro-quo“-ului, invadată cum este de nesfîrşite dialoguri în proză descriptivă. Fiica unui zidar „cu capital bun, cu cinste între toţi meşterii . . .“ este ţinta atenţiilor a trei

[1] Ion Diacu-Xenofon, *Viaţa şi opera unui nedreptăţit: Costache St. Caragiale*, Bucureşti, Biblioteca Teatrului Naţional, 1940, nr. 10, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

tineri: un tapițer, un fiu de dascăl și Gulică, băiatul unui boiernaș de recentă dată. În final cad toate rezervele din calea „mezalianței" care-i unește pe Neta și Gulică, petrecerea generală celebrînd armonia acestui microunivers citadin, în care distanțele sociale nu par a fi insurmontabile. Interesul pe care-l stîrnește textul lui Depărățeanu ține, însă, mai ales de reconstituirea mișcărilor caracteristice unei lumi noi, în care disprețul pentru moravurile ruginite se unește cu arghirofilia afirmată. Rău construită ca farsă, piesa se întinde la vorbă fără măsură, cu o neascunsă aviditate pentru amănunțirea „scenelor de gen", între soți, între prieteni, între amanți, antrenînd grupuri întregi de personaje (meșterul Mistrie cu corul zidarilor, dascălul Pătrașcă și alți „învățați", numeroși invitați și servitori), vorbind și cîntînd laolaltă sau monologînd locvace.

Într-o succesiune rapidă de observații și întîmplări, în pofida inabilităților de construcție, își face drum o avalanșă de imagini originale. „Comicul, remarca Al. Ciorănescu analizînd această comedie, nu explodează din replici susținute și întinse ca un arc, ci rezultă, neclar și de o nuanță întrucîtva mai fină, din felul în care sînt exploatate situațiile" [1]. Această serie de vodeviluri imperfecte, mărturisind un fel de nerăbdare în dorința de a ieși de sub egida modelor străine, strîng, în carapacea lor neîndemînatică, exerciții prețioase pentru „nopțile furtunoase" de mai tîrziu.

Dominante în repertoriu rămîn, desigur, în deceniile patru și cinci, arlechinadele cu tipar fix, remodelînd cîteva scheme de succes verificat. Receptarea semnalelor din contemporaneitate se realizează în aceste producții după un grafic variabil, dar — spre deosebire de piesele „citadine" — foarte rar elementele actualității românești (prezente în detaliile dialogului) modifică structura-tip a situațiilor. Putem izola, cu ușurință, tramele comice preferențiale în epocă, multe fiind derivate *sui generis* ale conflictului dintre generații. Opoziția dintre un cuplu de tineri îndrăgostiți și tutorele hain al fetei poate fi, de pildă, întîlnită în numeroase variante, moldovenești și muntenești. Schema din

---

[1] Al. Ciorănescu, *Alexandru Depărățeanu, Studiu critic*. București, Imprimeria Națională, 1936, p. 38 (Academia Română, *Memoriile secțiunii literare*, s. III + VII, mem. 9).

Scanned with OKEN Scanner

Bărbierul din Sevilla (mai curînd decît cea din *Școala nevestelor*), o întîlnim, de pildă, în comedia *Fantasma sau Greșit, dar bine nemerit* (1851) de I. C. Lerescu, traducătorul lui Ponsard, ca și în *Fata supt epitrop* (1855) de Ioan M. Bujoreanu. În ambele piese preocuparea pentru caractere, mai curînd evazivă, este covîrșită de spectaculozitatea intrigii. Ca și la Beaumarchais, tutorii orfanelor nubile țintesc să-și adjudece și zestrea pupilei. Bujoreanu, mai ales, introduce în vodevilul său accente de melodramă (intrigantul cu suflet de piatră), pe care le amplifică într-o altă piesă cu situații similare, *Cuconu Zamfirache* (1857), concepută ca o suită pestriță de încurcături matrimoniale. Mult diferite de comediile lui Bălăcescu și C. Caragiali care deschideau dosare inedite ale obiceiurilor de mahala, textele unor Lerescu, Bujoreanu sau, în Moldova, Alecsandri (vezi *Modista și cinovnicul* sau *Nunta țărănească*) accentuează asupra ridicolului amorezilor bătrîni, învinși pînă la urmă de coalițiile tineretului. Intervențiile slujitorilor inventivi, esențiale în aceste „marivaudages", introduc unele elemente de culoare locală, care nu lipsesc cu totul nici în partiturile altor personaje, a unora dintre junii suspinători mai ales. Aci intervin și cele dintîi receptări ale contrastului dintre limbajul „făcut" al corespondenței amoroase și rolul măsurii în păstrarea tonalității sincere a sentimentelor. Iată în *Cuconu Zamfirache*, una dintre prefigurările stilului epistolar care culminează cu Rică Venturiano:

„Angelul meu,

Agreabila fizionomie m-a ansantat din momentul sejurului dumitale în București. Te avuez cu ardoare, angelul meu, te ador cu pasiunea cea mai ardinte ca Menelau pe Elena. . . . De cînd te-am apersevat, mi-am perdut rațiunea, simțisiunea și repaosiunea. Nu mai poci să îndur o flammă care mă brulă. Ești bellă ca o nimfă, ca o divinitate . . . în fine, pluma mea nu e în etate ca să descrie tot ce tu posezi" . . . ș.a.m.d.

În mod firesc, comediografia din jurul jumătății de secol reflectă aluziv și indirect istoria imediată. Cînd evenimentele politice ale zilei pătrund, nemijlocit, ca în textul scenetelor „ocazionale" ale lui Alecsandri *(Șoldan-Viteazul, Cinel-Cinel, Păcală și Tîndală)* intenția propagandistică este ma-

Scanned with OKEN Scanner

nifestă și quasi-totală. Aceeași tendință ne apare cu claritate și în curiosul document dramaturgic *Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile*, scris și jucat în iulie 1848 la București de actorul-literat Ion Dimitrescu (semnînd mai tîrziu I. Dumitrescu-Movileanu). Legat direct de mersul revoluției pașoptiste, această piesă, fără pretenții literare, se relevă prin dialogurile țărănești, oarecum exterioare intrigii. Impresia de veridicitate este degajată de cele cîteva scene în care sătenii (Călin, Chiru, Lefter, Maxim) vorbesc între ei, de abandonul oricărei scheme prestabilite și — pe această cale — de un „tuș" al firescului, nu tocmai des întîlnit în teatrul comic al epocii. În piese mai consistente ale aceluiași autor, cum ar fi *Badea Deftereu sau voi să fiu actor la Iași* (1849), fenomenul se păstrează. *Relația dintre tipologia originală și dialog* deschide, în cele mai valoroase piese de pînă la 1860, sursele expresiei originale.

Prin urmare nu intriga, nu ingeniozitatea „istorioarei" comice provoacă deplasarea dramaturgiei noastre comice de la exercițiul imitației la aflarea glasului propriu.Chiar dacă *trama* rămîne fixă, structura personajelor noi va lucra asupra limbajului dialogal cu o eficacitate extremă.

Chiar și în teatrul comic alecsandrinian, întesat de scheme vodevilistice și dorind, poate prea mult, *să placă*, cotele cele mai înalte se vor profila acolo unde „rolurile" vor depăși tutela europeană a genului și vor stimula fermentarea cuvîntului în ambianța adevărului artistic.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. V

V. ALECSANDRI

Generația pașoptistă a trecut la construirea, conștientă de sine, a literaturii moderne cu un antren intelectual și cu o grație tinerească care au dat celor mai bune dintre operele create o inedită unitate de expresie. Între 1840 și 1860 își face drum, printre numeroasele scrieri veleitare, seria tenace a elaborărilor de substanță. În acest proces, un rol important l-a jucat reglarea treptată a distanței dintre intenție și capacitate, dintre dorința de a realiza capodopere (mari epopei de pildă) și realitățile laboratorului literar. Constituirea genurilor ca forme distincte ale artei literare, etapă decisivă a trecerii la structurile rezistente, s-a realizat prin descoperirea precipitată a legilor care deosebesc lirica de epică și pe acestea amîndouă de dramă.

Dintre toți scriitorii grupați în jurul programului de la *Dacia literară*, Vasile Alecsandri a fost singurul care a manifestat o chemare certă pentru teatru. În cuprinsul întinsei sale opere dramatice s-a operat trecerea treptată a dramaturgiei noastre de la diletantism la profesionalitate, prin descoperirea latențelor teatrale ale limbii române și confruntarea lor cu modelele clasice ale genului. Încercările primilor noștri dramaturgi au fost absorbite în efortul de perspectivă al acestui ctitor abil și lucid, decis să construiască un „repertoriu dramatic" îmbinînd disponibilitățile poetice cu un neobișnuit simț al scenei. Ceea ce surprinde încă din primele „prelucrări" ale lui Alecsandri este, pe de o parte, fuziunea fericită dintre *vizualitatea cadrului și dinamica dia-*

Scanned with OKEN Scanner

logului, pe de altă parte, organicitatea, sudura interioară a elementelor specificului național care compun atmosfera dramatică, legînd într-o vie corespondență onomastica, varietatea limbajului și culoarea locală a situațiilor. Ca unul ce *edifică* noi forme ale literaturii naționale, Alecsandri s-a călăuzit, după modelele clasice, mai cu seamă în creația comică, cu o tîrzie întoarcere (parțială) spre romantism în ultimele sale drame. Preocuparea pentru „facerea" unei literaturi *naționale* a stimulat și în comediografie investigarea cadrului de viață românesc, conducînd la acumulări realist-descriptive, vizibile în detalierea tipologiei satirice, adeseori de inspirație molierească.

Ar fi o greșeală să considerăm, însă, că modelele marii comedii clasice au acționat asupra lui Alecsandri mai puternic decît sugestiile farsei populare. Pentru autorul „Chiriților" compoziția vodevilescă n-a fost simpla urmare a unei necesități de moment, ci o adevărată vocație. „Aducînd pe lume în tinerețea mea un întreg repertoriu de piese ușoare, doresc să devin serios la bătrînețe și, dacă se poate, să mă mențin în regiunile literaturii grave" îi scria dramaturgul lui Ion Ghica în 1878, neînțelegînd că tocmai în anii juniei obținuse cele mai vii creații comice ale sale, cele în care „clasiciza" în registru carnavalesc.

Privită în cursul ei cronologic, creația teatrală a lui V. Alecsandri se desparte cu claritate în două etape. Între 1840 și 1875 (data de apariție a ediției de *Teatru* în patru volume scoasă de autor la editura „Socec"), se desfășoară perioada polimorfă a comediografiei. Ea cuprinde creații capitale pentru înțelegerea autorului ca: *Iorgu de la Sadagura* (1844), *Iașii în carnaval* (1845), *Piatra din casă* (1847), *Chirița în Iași* (1850), *Chirița în provincie* (1852), *Rusaliile* (1860), *Arvinte și Pepelea* (1866), *Boieri și ciocoi* (1873) și toate „cantonetele" dintre care se detașează *Mama Angheluța, doftoroaie* (1850), *Sandu Napoilă, ultraretrogradul* (1860), *Clevetici, ultrademagogul* (1860), *Ion Păpușăriul* (1860—61), *Cucoana Chirița în voiagiu* (1863), *Barbu Lăutariul* (1863). Numeroase alte titluri completează lista „repertoriului" comico-teatral imaginat și instituit de Alecsandri în trei decenii și jumătate: operete amabile ca *Hartă răzășul* (1865) sau *Crai nou* (1851) localizări grăbite sau, dimpotrivă, ambi-

Scanned with OKEN Scanner

țioase cum a fost *Ginerele lui Hagi-Petcu* (1865), pe lîngă vodevilistica înșeilată în grabă: *Millo director* (1865), *Drumul de fer* (1866), *Cucoana Chirița în balon* (1874), o încercare de teatru salonard în spirit mussetian: *Concina* (1865), prelucrările și scenetele ocazionale.

Operele care ocupă prima perioadă a activității de dramaturg a lui Vasile Alecsandri au o structură comună, dincolo de deosebirile aparente. Autorul le împărțea la un moment dat în „comedii", „vodeviluri", „drame", „scene", „operete" și „cînticele comice". Categorisirea este însă convențională, de vreme ce localizări liniare ca, de pildă *Creditorii*, apar printre „comedii", în timp ce satire cu o linie personală ca primele două *Chiriițe* sînt comasate la capitolul „vodeviluri" cu bucăți superficiale ca *Doi morți vii*.

În ceea ce privește „dramele" de pînă la 1875, adică *Zgîrcitul risipitor* (1860) și *Lipitorile satelor* (1860), avem de-a face, în pofida implicării unor momente triste, cu texte operetistice, în care accentele melodramatice sînt covîrșite de apetitul comico-grotesc. De altfel, *Lipitorile* . . . au cunoscut și o variantă vodevilistică (la care ar fi colaborat și Matei Millo).

Singura piesă de o altă tonalitate scrisă în prima perioadă este o dramă eroică, inspirată de C. Negruzzi (*Cetatea Neamțului* — 1856) care, neizbutită teatral, se refuză în același timp și unei lecturi exigente. Din povestirea *Sobieski și românii*, pilduitoare prin concizie și sobrietate, Alecsandri imaginase o intrigă naiv spectaculoasă, dezavantajată în plus de prozaismul dialogului. Drama istorică avea să fie abordată din nou de abia prin 1878—1879, cînd elaborează *Despot-Vodă*, sub vădite auspicii hugoliene, inițiind, unsprezece ani după *Răzvan și Vidra* a lui B. P. Hasdeu, o ambițioasă revizuire a mijloacelor acestei specii teatrale. Cu *Despot-Vodă* începe cea de a doua etapă cronologică a teatrului lui Alecsandri, care, în pofida proiectelor mărturisite în scrisori — se desparte practic de comedie, înțelegînd poate că satira *Invidioșii* la care se gîndea încă prin 1879 și orice altă reluare a manierei sale comediografice devin anacronice după premiera *Nopții furtunoase*.

Oricum, după *Despot-Vodă*, el dă veleităților sale comediografice direcții noi: cu feeria *Sînziana și Pepelea* (1880)

Scanned with OKEN Scanner

își îndrumă verva satirică între pamflet și fantezia cu aparențe de basm, iar în *Fîntîna Blanduziei* (1884), biruind dificultățile versului scenic, atinge punctul cel mai înalt al operei sale teatrale într-o parabolă melancolică, în care seninătatea clasică tolerează setea romantică de culoare. O lumină mai sumbră, dar de un tragism precar înconjură ultima piesă a scriitorului, *Ovidiu* (1885—1886). Vechile visuri pașoptiste se redeșteaptă în tirada finală a eroului titular, dar fără a mai reedita prospețimea și originalitatea celor cîteva zămisliri din tinerețe care rezistă timpului.

1. PRIMELE COMEDII ORIGINALE ȘI APĂRAREA NATURALULUI („IORGU DE LA SADAGURA“ ȘI „IAȘII ÎN CARNAVAL“)

Primele piese ale lui Alecsandri au fost scrise într-o strînsă relație cu ideea de spectacol. Nu numai că necesitățile stringente ale scenei au stimulat creația dramaturgică, dar conceperea fiecărei bucăți teatrale a fost pe de-a-ntregul supusă disponibilităților mecanismului spectacular. Mai tîrziu, într-o scrisoare din 1865, autorul avea să justifice simplicitatea „lucrărilor“ sale teatrale de pînă atunci prin carențele corpului actoricesc, neînzestrat îndeajuns pentru ca „să știe a interpreta tot ce aș voi să scriu“ [1]. Dar, deși este adevărat că scăzuta profesionalitate a trupelor noastre de teatru l-a obligat să lucreze într-un cadru limitat, Alecsandri a fost el însuși ca scriitor (și nu numai în dramaturgie) o creație a pașoptismului cultural, *dezvoltîndu-și aptitudinile pe măsura cerințelor* celor dintîi etape de edificare a literaturii românești moderne. Ca și ceilalți cărturari de seamă ai generației sale, el a scris sub auspiciile unui moralism ardent, care unea principiile clasiciste ale construcției literare cu generozitatea de expresie a luptei patriotice și sociale. Lectura corespondenței sale ne face să credem că, visînd la o dramaturgie care să atingă „regiunile literaturii grave“, el aspira nu atît la o complicare a semnificațiilor, cît, mai ales, la

[1] Scrisoare din ianuarie 1863 către Al. Hurmuzachi (reprodusă de Ilarie Chendi în *Corespondența lui V. Alecsandri cu bucovinenii*, *Convorbiri literare*, 1908, nr. 6—8).

Scanned with OKEN Scanner

o superioară tratare a versificației și a mecanismului spectacular.

Este binecunoscută declarația sa care alătură menirea teatrului de cea a altor mijloace de directă influențare a colectivității sociale: „Fiindcă la noi nu posedăm încă nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridicolelor societății noastre". Această frază formulează indirect un crez artistic clasicizant, pus în slujba unui program cultural-patriotic de nuanță voltairiană care contopește obiectivele ziaristicii cu țelurile îndreptării moravurilor, respingînd anacronismele și falsele inovări ca manifestări deopotrivă străine firescului omenesc. Nu încape îndoială că Alecsandri se adresa în piesele sale *prezentului*, cu gîndul că participă, în același timp, la emanciparea grabnică a națiunii și la educarea individuală a conștiințelor.

Lupta pentru progres ocupă un loc central în opera dramatică a poetului; lauda bonjuriștilor este condiționată însă mereu de verificarea autenticității gesturilor și a sincerității cuvintelor. De la bun început, autorul lui *Iorgu de la Sadagura* așază *cultul naturalului* mai presus de formele exterioare ale noului. Încă din 1844, bunul simț al „ruginitului" pitar Damian îi apare ca fiind superior modernității franțuzomane a nepotului Iorgu. Bătrînul boier vede în limbaj unul dintre semnele de recunoaștere ale spațiului național ca teritoriu firesc al existenței. Ascultînd idiomul prețios al Gahiței Rosmarinovici, el se simte scos din ale lui, împins în afara vieții normale. „Auzi parascovenii pocite? Nu cumva, soro dragă, s-a mutat țara Moldovei din loc? . . . Și noi, ca niște proști, ne credem tot moldoveni!" Alianța dintre tinerelul Iorgu și mult mai vîrstnica Gahița, în numele „civilizației" disprețuitoare, dublează sensul nefiresc al poziției lor, printr-un amor nepotrivit din perspectiva biologiei. Pornind de la exagerările din lexic junele rătăcit se va îndepărta, treptat, de „calea adevărului" în toate privințele. Recuperat în final, pocăit după nefericirile unui itinerar picaresc, Iorgu învață să prețuiască „bunătățile care ne-au rămas de la strămoși", găsind în matca radițională certitudinile unei vieți valide.

Un an după *Iorgu de la Sadagura*, Alecsandri realizează cu *Iașii în carnaval* un savuros denunț al spaimei de revoluție, surprinsă ca o altă expresie a exagerărilor nefirești. Să ne reamintim că între 1840 și 1860, echilibrul dintre activismul civilizator al „pantalonarilor" și apărarea autenticității umane de orice precipitare mimetică dă textelor teatrale ale lui Alecsandri spontaneitatea unei profilaxii, bazată pe cumpătare. În cele mai bune dintre comediile acestei perioade angajarea în actualitate comunică fără efort cu universalitatea. Buna dispoziție coexistă cu moralismul acid și favorizează, în creața comică a lui Alecsandri, cîteva construcții rotunde de o organicitate pe care după 1860 n-a mai putut-o păstra. Poate că cele mai reușite rămîn *Chirița în Iași* și *Iașii în carnaval*. Amîndouă sînt create în ambianța dezlănțuirii carnavalești, care cuprinde personajele într-o sarabandă satirică fără amărăciune. Ca și — mai tîrziu — în primele două Chirițe, *Iașii în carnaval* provoacă un rîs pozitiv, despărțind binele de rău fără încrîncenare. În centrul piesei se află caricaturizarea temerilor unui boier conservator, obsedat de primejdia răzvrătirilor egalitare. Frica lui Tachi Lunătescu se dezvoltă elefantiazic, ieșind din țițînile realității imediate și primind dimensiuni cosmice. „Acum lumea s-au deschis . . . s-au deschis peste măsură", strigă oripilat eroul comic, adăugînd, ceva mai tîrziu, „Din zi în zi lumea se face mai sumeață și trebile se încîlcesc mai urît". Această ridicare a propriei poltronerii la scara cataclismului universal favorizează comicul hiperbolizant și, mai cu seamă, critica unei monomanii. Săgețile la adresa stărilor sociale sînt expediate din interiorul unei farse care ironizează închipuirile unei minți slabe, opacă la procesul firesc al schimbării. În contrast cu imobilismul lui Lunătescu, comedia descătușează jocul egalizator al măștilor de carnaval, relativizînd tipologia umană. Deoarece *a visat* că „revoltanții" se vor deghiza în irozi, Tachi identifică această costumație cu sedițiunea, dar, îmbrăcîndu-se la fel cu presupușii complotiști, este confundat de poliție cu aceștia și unificat — astfel — cu grupul „infam".

Ceea ce dă piesei o bază comică fertilă este tocmai decalajul dintre *vis* și *realitate*. Coșmarul lui Lunătescu, evocat de acesta în culori negre, devine rizibil prin transportarea lui

Scanned with OKEN Scanner

în atmosfera carnavalescă. Cufundate în mișcarea spontană, nonconformistă, proprie atmosferei de zaiafet, obsesiile conservatorismului se dizolvă în democratismul petrecerii. Programul de critică socială al comediei capătă claritate în textul „păpușăresc" al „căuzașului" Alecu, care denunță aroganța protipendadei, mișelia parvenitismului, oportunismul „patrihoților", corupția și supremația interesului material. Jocul de păpuși însuși complinește, fericit, linia mascaradei carnavalești și participă, alături de alte pete de culoare, la atmosferizare.

Astfel, farsa se mulțumește *să arate*, să contureze hilar distanța dintre retrograzi și bonjuriști. Triumful bunului simț (reprezentat de boierul provincial Vadră) va prevala, în cele din urmă, asupra obtuzității posace.

2. OBSERVAȚII ASUPRA TEATRULUI COMIC

La o privire mai atentă dramaturgia comică a lui Alecsandri este — într-o mare măsură — o pledoarie pentru tinerețe, pentru păstrarea prospețimii firești a conștiinței umane. „Biciuirea" moravurilor se răsfrînge asupra tarelor bătrînicioase care *denaturează* structura omului clasic. Sînt luate în derîdere; teama de răsturnări și înnoiri (de la *Tachi Lunătescu* și *Sandu Napoilă*, *ultraretrogradul* pînă la boierii ruginiți din *Drumul de fer*), compromiterea inovării prin demagogie (Răzvrătescu din *Rusaliile*, Clevetici și Tribunescu din *Zgîrcitul risipitor* etc.), bovarismul franțuzoman *(Iorgu de la Sadagura*, *Chirițele . . .)*, maladia maniacală a latinismului (Galuscus din *Rusaliile . . .*) sau ultragiile aduse vieții de către monomaniile mortificante: avariția (Antohi Zgîrcea din *Zgîrcitul risipitor*, Ghiță Coșcodan din *Agachi Flutur* ș.a.) sau gelozia *(Kir Zuliaridi)*. În cele mai multe dintre aceste piese cu program educativ găsim reluat în zeci de ipostaze motivul dragostei primejduite. Ca și în comediile altor autori din epocă, eroii tineri întîmpină greutăți în calea fericirii lor, pînă obțin victoria în dauna unor pretendenți bătrîni, care pîngăresc, cu poftele lor aberante spațiul iubirii *(Modista și cinovnicul*, *Chiriția în provincie*, *Lipitorile satelor*, *Paraclisierul . . .* etc.*)* sau în pofida unor

Scanned with OKEN Scanner

părinți și tutori egoiști *(Piatra din casă, Arvinte și Pepelea)*. Finalul comediilor restabilește astfel echilibrul universal, exaltînd virtuțile și unind inimile tinerilor într-o simbioză a moralității cu vîrsta sentimentelor pure.

Avem, așadar, de-a face cu o tendință constantă de ridicare a imaginilor lumii contemporane la scheme moralizatoare de inspirație clasicizantă. Nu putem vorbi despre *realismul* farselor lui Alecsandri fără a ne limita la interesul, prealabil creației, pentru observarea vremii sale. Rezultatele acestei investigări vor fi, însă, absorbite în construcții dramatice care, departe de a căuta veridicitatea directă, aspiră la verosimilul clasicist al convențiilor moraliste.

Caracterul convențional al cadrului dramatic apare cu o particulară evidență în cele cîteva piese care se instalează în decor rustic. Fie că țăranii alcătuiesc numai fundalul unei acțiuni cu alți protagoniști (ca în *Rusaliile* sau *Scara mîței*), fie că acțiunea adună în primul plan al scenei săteni și tîrgoveți în costumații distincte, locul teatral este al unei Arcadii ferice, în care nenorocirea (temporară) este provocată de elemente accidentale, cauzele răului fiind aflate *în afara* și nu în interiorul acestei rezervații bucolice. Deosebirile calitative dintre personajele-săteni sînt de ordin general-sufletesc, iar implicațiile sociale ale raporturilor dintre țărani și boieri, lipsesc cu desăvîrșire. Este evident că în decorul de „țară" Alecsandri a căutat imaginea omului neviciat de morbul „formelor fără fond", dezinteresîndu-se de ceea ce depășea schema intențiilor sale satirice. El a deschis, totuși, calea iluziilor „pășuniste" de mai tîrziu cu privire la caracterul unitar al spațiului rural românesc. O asemenea modalitate, în care idila de spirit clasic este supusă imixtiunilor pitorescului etnografic derivă din oscilarea, nu întotdeauna rezolvată de Alecsandri prin sinteze convingătoare, între clasicism și romantism.

S-a observat adesea că obiectivele satirei în comediile acestui autor de formație clasică sînt, în același timp, variate și inegale. Obiective morale de prim ordin sînt cîteodată puse în umbră prin erupțiile comicului facil, preocuparea pentru structurarea tipologiei este, în alte cazuri, stînjenită de seria efectelor bufe. Uneori, în aceeași piesă, planuri ale observației de valori diferite sînt urmărite la același nivel

Scanned with OKEN Scanner

al limbajului, ca în *Rusaliile*, unde atacul vizează concomitent un maniac lingvist din școala pumnistă și un „reformator" demagog care cerea o altă adîncime a tipizării. Aceste incongruențe se înmulțesc după 1860, odată cu o modificare a tonusului satiric. Elanul înnoitor pașoptist face locul unui partizanat anti-liberal mereu mai înveninat. Mai puțin elaborate în substratul intențiilor, piesele comice din primele două decenii următoare debutului din 1840 realizează cele mai izbutite structuri comediografice ale lui Alecsandri. Ele mențin sub un unghi constant o lume și un timp, cu ambiția de a alcătui o istorie comică a începuturilor României moderne și cu mobilul mărturisit al moralizării din mers. Autorul se străduia să fixeze portretistic figuri pe cale de dispariție, dar ceea ce dădea gust acestei preocupări era examenul critic al *caracterelor generale*, îndepărtarea umbrelor străine profilului statuar al Omului. Că Alecsandri lucra cu orgoliul marelui moralist, diferențiindu-și comediografia de pamfletul cu adresă directă și subtext perisabil, o dovedește și alocuțiunea pe această temă, repartizată văduvei Afin (Actul II din *Chirița în Iași*):

Teatrul este o școală
Unde înveți, rîzînd voios
A te feri de boală
De-orice nărav urîcios.
Acolo e criticată
Îndeobște fapta rea.
Dar persoana-i respectată,
Fie bună, fie rea!

Chestiunea originalității teatrului lui Alecsandri nu poate fi legată în nici un caz de bogăția invenției dramatice, și — în această privință — G. Călinescu a observat că, procedînd „asemenea clasicilor", autorul *Chiriților* imita sau localiza cu o dezinvoltură preluată de la maeștrii genului comic. Cercetarea izvoarelor și a modelelor este, desigur, utilă pentru refacerea procesului de gestație al textelor. Astfel, a o căuta pe Chirița Bîrzoi la jumătatea drumului dintre *Contesa d'Escarbagnas* a lui Molière și Madame Angot (din vodevilurile lui Maillot) înseamnă a clarifica raporturile dintre *tipul* clasicizant și mijloacele satirei populiste în com-

Scanned with OKEN Scanner

poziția *autonomă* a personajului alecsandrinian. Chiar și în primele încercări ale autorului, unde prezența textului străin apare mai evidentă, se operează o schimbare de cadru, în spațiu și timp, care depășește simpla redistribuire a accentelor, cerută de atmosfera Moldovei de la 1840.

Atunci cînd autorului de „prelucrări" românești din acea vreme nu-i lipsea vocația, personajele preluate din repertoriul scenelor de pe „Boulevard du Crime" erau conduse și stimulate să reacționeze față de preocupările unui spațiu istorico-geografic de o extremă specificitate. În *Farmazonu din Hîrlău* (1840), admirația pentru francmasonerie, atribuită unui gogoman provincial, devine o ipostază năstrușnică a mimetismului din Moldova acelui timp, prevestind, cu timiditate, delirul cosmopolit al lui *Iorgu de la Sadagura*. Poetul Cernelescu din *Modista și cinovnicul*, pînă la un punct copie fidelă a craidonului parizian, este pus să declame distihuri neoanacreontice, care parodiază polemic o tendință încă la modă în saloanele protipendadei noastre în prima jumătate a veacului trecut. Comparînd una dintre prelucrările mai sumar elaborate (*Agachi Flutur*, localizată în 1863 după un vodevil de Labiche și Anicet Bourgeois din 1858) cu textul străin, ceea ce atrage atenția este modificarea substanțială de atmosferă pe care o produce de-a lungul aceluiași scenariu (cu păstrarea aproape integrală a dialogurilor), o onomastică de variată sugestivitate, schimbarea raporturilor de rudenie dintre cei doi eroi principali și savoarea limbii locale care presează asupra caracterelor, obținînd — în cîteva rînduri — neașteptate transformări tipologice. Arthur Potfleury (din piesa lui Labiche) devine Agachi Flutur (costumat în carnaval ca pașă turc, în loc de Polichinelle, și fiul său Octave, devenit nepotul Ghiță Coșcodan — se înfruntă într-un limbaj care degajă prin toți porii ambianța unei alte lumi. Se obține astfel, prin deosebiri cromatice și abilitate lexicală, o imagine răsturnată a galanteriilor bulevardului parizian, reflexie care denunță ridicolele imitației. În același timp, particularitățile de vorbire (diferențiate de la un personaj la altul) schițează noi raporturi și participă la „localizare".

Dar dacă nu ingeniozitatea tramei vodevilistice ocupă locul central, care sînt principiile arhitectonice ale comedio-

Scanned with OKEN Scanner

grafiei lui Alecsandri? Ele apar exprimate cu destulă limpezime într-una din scrisorile adresate în 1865 lui Pantazi Ghica. Căci iată ce anume îl sfătuiește autorul *Chiriților* pe virtualul său discipol, pornit (fără har) pe drumul proiectelor dramatice: „Stăruie în a studia bine caracterele personajelor dumitale, în a le face să vorbească limba care se potrivește cu poziția lor socială, în a construi cu dibăcie scenariile, în a evita lungimile și a pregăti cu dibăcie deznodămintele". „Să ai mai cu seamă în vedere — adaugă Alecsandri — că trebuie să creăm adevărată conversație în limba română, conversație fină, spirituală, elegantă, nuanțată și originală". Dacă, făcînd legătura cu opera sa teatrală, înțelegem prin „dibăcia" scenarizării și a pregătirii finalului nu închipuirea unor situații inedite, ci păstrarea gradației marilor modele iar prin „evitarea lungimilor" — menținerea măsurii cuvenite printr-un dozaj al efectelor, care să lase spațiu dezvoltării convingătoare a *sfîrșitului armonios*, vom înțelege cît de adînc rămăsese credincios poetul directivelor școlii clasice. Aceeași filiație se manifestă și în însemnătatea acordată veracității *caracterelor*. Nu ne este greu să facem legătura dintre această indicație, așezată în fruntea tuturor celorlalte, și pivotul comediilor viabile ale lui Alecsandri.

„Studiul caracterelor" determină la Alecsandri și interesul pentru „cînticelele comice", pentru monologurile care, descinse din cupletul popular în stil Béranger, se amplifică la autorul nostru pînă la concurarea „fiziologiilor" categoriale. Este important să constatăm că dintre aceste „cantonete" cele destinate memorizării unor figuri pitorești de epocă, ca *Mama Angheluța* sau *Surugiul*, și-au pierdut repede vivacitatea odată cu cele de uz ocazional, ca *Vivandiera* sau *Șoldan Viteazul*. De o stabilitate artistică superioară se bucură „cînticelele" care aprofundează raportul dintre caricatura istoristă și permanențele *tipului* descris. *Clevetici* — de pildă — cîștigă, contur, suprapunînd retorica falsului liberalism de la 1860 cu trăsăturile generice ale demagogului. Între *Kera Nastasia* și *Paraponisitul* stăpînit de „mania posturilor", ultimul se distinge printr-o tonalitate satirică mai amplă atingînd datele permanente ale carierismului. Observația devine valabilă parțial și pentru evocarea sentimentală a lui Barbu Lăutarul, în a cărui tristețe pătrunde

Scanned with OKEN Scanner

ceva din veșnica nostalgie pe care o stîrnește trecerea ireparabilă a timpului. Cîteodată, concentrația studiului caracterologic, facilitată de tehnica epico-dramatică a „cantonetelor“ se dovedește superioară tratării tipurilor din comedii. Pe canavaua liniară a acțiunii din *Zgîrcitul risipitor*, personaje care se caracterizează „con brio“ în „cînticele“, ca Napoilă sau Clevetici, pălesc, odată cu scăderea întregii tensiuni poetice.

3. O AVENTURĂ CARACTEROLOGICĂ: CELE PATRU CHIRIȚE

Am văzut că cele mai izbutite dintre comediile lui Alecsandri sînt construite în jurul cîte unui caracter derivat dintr-o monomanie și examinat în contextul relelor deprinderi ale momentului. În *Iorgu de la Sadagura*, eroul titular leapădă în finalul convențional al farsei grandomania sa franțuzită, dar cele mai bune pasaje rămîn acelea care subliniază tendințele aberante ale unui trai mimetic. Deși finalurile vodevilurilor încheie (la suprafață) jocul cu o conciliere generală, cele mai rezistente dintre aceste bucăți vesele se bizuie pe acuitatea criticii caracterologice.

O considerație aparte merită personajul *Chiriței*, care, reluat de Alecsandri în patru ipostaze, a cunoscut o carieră caleidoscopică. De fapt, a vorbi despre *caracterul fix* al Chiriței Bîrzoi s-ar potrivi cu greu acestei *măști* cu valențe multiple, care — dincolo de constantele de limbaj — susține, pe rînd, variate sarcini tipologice. Ea apare mai întîi ca prototip al boieroaicei provinciale dornice să parvină în lumea bună a „capitalei“ (*Chirița în Iași* sau *Două fete și-o neneacă* — premiera absolută la 9 aprilie 1850). În a doua sa întrupare (*Chirița în provincie* — prima reprezentație la 8 mai 1852), își mută gîndul de la Iași către Paris, își accentuează franțuzomania și — element cu totul nou — adaugă fumurilor ei o cinică dorință de înavuțire, vizînd rangul de isprăvnicească nu doar ca titlu de noblețe ci și ca slujbă profitabilă. Ridicolul benign al primei ipostaze trece acum în dezvoltări maligne. Mobilitatea personajului nu se oprește însă nici la această „cheie“ caracterologică. Ca și Sganarelle al

Scanned with OKEN Scanner

lui Molière, care devine pe rînd „încornorat închipuit“ sau „doctor fără voie“, ca și Geronții aceluiași, supuși mereu unor modificări de „umoare“, Chirița nu încetează să se transforme, în pofida imuabilității înfățișării sale fizice și a celorlalte atribute ale „măștii“. În 1863 (pe scenă în 1864), ea revine în cantoneta *Cucoana Chirița în voiagiu*, cu o alură mai curînd simpatică vădind, pe de o parte, un interes real pentru nou (care l-a făcut pe G. Călinescu s-o califice „bonjuristă“) și pe de alta, o vervă de pamfletar vioi, cu un spirit critic avansat. Odată cu această ipostaziere, ea își reîncepe cariera devenind un comper grotesc al actualității, cu atribute modificabile de la farsa lui Alecsandri *Cucoana Chirița în balon* la cantoneta *Chirița în expoziția de la Viena*, scrisă în 1874, de primul interpret scenic al eroinei, Matei Millo. Același avea să-i consacre și o comedie în trei acte, *Chirița în carantină* (1893).

O cercetare mai îndeaproape a aventurilor acestui caracter proteic facilitează o interesantă diagramă a raporturilor dintre componentele fixe și particularitățile variabile. Principala „invariantă“ a Chiriței este *provincialismul* ei fundamental, altfel spus starea de aspirantă veșnică la integrarea într-o „lume“ superioară care o refuză. Spre deosebire de boiernașii provinciali satirizați de M. Kogălniceanu și C. Negruzzi, siluete mai curînd statice, stăpîna Bîrzoienilor se află mereu în ofensivă, trăind literar în virtutea deciziei sale de a trece dincolo de limitele care i s-au impus, de „a se întinde mai mult decît i-i oghiala“. Bovarismul său își schimbă de la o piesă la alta natura morală (și, prin urmare, căile de acces), dar se afirmă ca un dat structural.

La prima sa apariție *(Chirița în Iași)*, *provincialismul* evidențiat în grai și vestimentație dar și prin inadvertențele de „ighemonicon“ o detașează net pe eroină de contextul „capitaliei“. Chirița și clanul ei (Aristița, Calipsița, Guliță) nu izbutesc nici un moment să facă racordul cu sistemul de viață al lumii bune. Franțuzeasca lor este incorectă, mondenitatea caducă, galanteria superfluă. Comedia de la 1850 descrie ridicolul unor iluzii surprinse într-un decalaj irecuperabil cu realitatea. Structura piesei, de o mare simplitate, se alcătuiește printr-o dublă confruntare a prota-

Scanned with OKEN Scanner

gonistei cu forţe opuse. Chiriţa este comparată comportamental cu un duet reprezentativ al „high-life"-ului ieşean (Văduva Afin, Sărdarul Cuculeţ) şi, în acelaşi timp, respinsă la proba vieţii practice pentru incapacitatea de a face faţă perechii de escroci Pungescu şi Bondici. Ambiţioasei provinciale i se opun nu individualităţi, ci cupluri convenţionale, menite să pună în valoare programul satiric anticosmopolit, şi, totodată, donquijotismul acestei „hidalga" moldovene, visînd zadarnic la ieşirea din mediocritate.

Acţiunea nu va cuprinde mai mult decît îi este necesar „studiului de caracter". Venită să-şi găsească la Iaşi gineri de neam mare, Chiriţa este privită de protipendadă ca un prilej de amuzament, stîrnind pretutindeni ironia unei aristocraţii împăcate cu sine şi care asistă surîzînd la eşecul intrusei.

O altă particularitate, de care nu se va despărţi nici mai tîrziu, *autopreţuirea enormă*, o va ajuta să facă faţă dispreţului şi neşansei. *Cutezanţa* perpetuă şi neobositul *dinamism*, sprijinite pe un limbaj vioi, presărat cu erori colosale, o însoţesc, de asemenea, pe băneasa din Bîrzoieni, de-a lungul metamorfozelor sale.

Alecsandri îi acordă acestui caracter fluctuant, la întîia sa ieşire în public, un avans calitativ apreciabil. Chiriţa se dovedeşte în aventura ieşeană neaşteptat de naivă. Credulitatea se uneşte în această dintîi ipostază a personajului, cu onestitatea şi cu o devotare maternă ieşită din comun.

Dacă afecţiunea pentru progenituri nu dispare în cea de a doua comedie *(Chiriţa în provinţie)*, candoarea şi cinstea vor face loc cu repeziciune unor impulsuri ignobile. După numai doi ani de la călătoria sa falimentară în capitală, Chiriţa şi-a pierdut, într-o mare măsură, ingenuitatea ca şi dreptul la compasiune. Piesa din 1852 începe cu o confruntare nu tocmai veselă între un grup de ţărani şi Chiriţa, aceasta deţinînd acum rolul moşieresei haine: „Cu biciul pe spate/V-oi da/ V-oi da eu dreptate/ Aşa. . . ". Este adevărat că, rostind aceste ameninţări, stăpîna Bîrzoienilor provoacă rîsul prin ţinuta sa de „amazoană" rubicondă, întreaga scenă fiind scrisă — de altfel — în registru vodevilesc. Comicitatea personajului trece însă de la simplicitatea bovarică la suficienţa triumfătoare. Relaţiile dintre Chi-

Scanned with OKEN Scanner

rița și restul lumii ne apar modificate. În „fieful" său provincial proiectele eroinei nu mai țin de domeniul iluziilor. Ridicolă încă prin veleitarismul său nemărginit, ea își dezlănțuie ofensiva cu un început de abilitate. Pe distanțe scurte, înaintarea sa înregistrează victorii: devine isprăvnicească, obține rîvnitul voiaj la Paris, se îmbogățește patronînd cu aplomb sistemul „plocoanelor". În cupletul prin care-și celebrează ascensiunea socială, farmecul naivității a dispărut:

Toată lumea mi se-nchină,
Căci aice eu domnesc,
Și de oricare pricină
Eu întîi mă folosesc.

Mutația esențială este marcată de apariția unei aviditățI impure. Dorința de a-și căpătui fiicele în lumea mare, fără preocupări mercantile, este înlocuită cu arghirofilia. Proiectul căsătoriei silite a Luluței, orfana aflată sub epitropia isprăvnicesei, cu neisprăvitul Guliță, pentru a nu pierde zestrea pupilei aparține unei Chirițe căreia nu-i mai ajung visurile de înnobilare.

Cum ne aflăm, totuși, într-o farsă amabilă, înăsprirea caracterologică nu capătă adîncime. Autorul însărcinează cu destrămarea intrigilor Chiriței pe un cavaler bine dispus (Leonaș) care duce lupta cu mijloacele „qui-pro-quo"-ului și ale fanteziei. El îl va scoate din slujbă pe necinstitul Bîrzoi și va obține mîna Luluței prin șiretlicuri și deghizamente carnavalești.

Junele justițiar nu-și va prelungi campania pînă la sancționarea severă a vinovaților. Chirița va dansa în final cu fericitul său adversar, dar numai după ce a adăugat vechilor fumuri aristocratice o neașteptată vocație arivistică. Limbajul său mimetic, nestingherit de vreo îndoială, ca și greșelile de exprimare (în franceză și în română) capătă, prin infatuare și exces, un accent antipatic care depășește blîndețea bufonadei. Între 1850 și 1852, prototipul social al Chiriței nu se schimbase atît de mult, cît starea de spirit a autorului. Nepăsarea juvenilă a lui Alecsandri începea să se risipească, lăsînd loc unei amendări, prin acidulare, a bunătății imperturbabile.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd reapare, după unsprezece ani, în cantoneta *Cucoana Chiriţa în voiagiu* eroina noastră nu mai păstrează din vechiul bagaj caracterologic decît schema generală a comportamentului. Siguranţa de sine, mania mondenităţii, pofta enormă de viaţă nu par a fi ostenit. Dinamismul proverbial al personajului este însă diriguit, acum, de interesul pentru imagini şi senzaţii noi. Chiriţa încetează a mai fi subiect tipologic, transformîndu-se într-un mediator vivace, capabil să dea relief superficialităţii cu care protipendada românească de după 1860 ia în posesie „lumea cea mare", cu alte cuvinte civilizaţia europeană „progresivă". Decalajul dintre „fondul" autohton şi viaţa occidentală interceptată la nivelul „formelor" constituie sursa principală a comicului în acest „cînticel". Structura monologală înlesneşte o detaşare a Chiriţei de întîmplările pe care le relatează şi prin care ea însăşi trece fără a-şi schimba mentalitatea. Voiajînd, „sprîncenata Chiriţoaie" constată ce „minunat lucru-i vaporul" pe care-l asemuieşte cu minunile „halimalei", în vreme ce fuga trenului îi apare „ca în poveşti". Realizările mirifice ale modernităţii se perindă prin faţa acestui martor volubil ca un spectacol şi ca o petrecere la care se duce cu provizii de „ţîri zvîntaţi", deoarece Europa n-o poate împiedica să „metaharisească" vinerea „sărături". Parisul, bun pentru plăceri şi „tualete", este preţuit ca un tîrg al aparenţelor sau ca o imensă garderobă pentru balurile de la „Mabil". Ironizarea importului de năravuri străbate o singură dată dincolo de atmosfera „supeurilor" de la „cafeneaua inglizească", atunci cînd Chiriţa justifică transportarea cu mari sacrificii a lui Guliţă în capitala Franţei:

„Am fost la Paris de mi-am aşezat plodu la şcoală ca să înveţe politica, pentru că-n ziua de astăzi, la noi, un om ce nu ştie politica nu plăteşte nici chiar cît jilţul cel stricat care s-a vîndut cu doba la Bucureşti pentru plată de impozit".

Cu această aluzie, Chiriţa Bîrzoi îşi extinde comperajul pînă la comentariul ostil parlamentarismului de după Unire. Personajul păstrează atributele sale exterioare, făcînd loc, nu fără farmec, monologului jurnalistic.

Scanned with OKEN Scanner

În „farsa de carnaval“ intitulată „Cucoana Chiriţa în balon“ (1874), într-un scenariu de resurse mai curînd revuistice, verva fostei isprăvnicese scade considerabil.

Cu toate încercările disperate ale lui Bîrzoi de a o opri să se urce în „naselă“, temerara matroană se înalţă spre cer, nu fără a-şi apăra virtutea într-o bătălie grotescă cu berbantul ascensionist. Din bagajul caracterologic al Chiriţei de altădată n-au mai rămas decît aparenţele bufe. Metamorfozele acestui tip memorabil au cunoscut după 1852 o simplificare galopantă.

4. „DESPOT-VODĂ“, O EXPERIENŢĂ TÎRZIE

În ultimele luni ale lui 1878, Alecsandri dă curs (după eşecul înregistrat, cîţiva ani mai devreme, cu *Boieri şi ciocoi*) unei noi tentative de abordare a creaţiei dramatice superioare. De data aceasta este vorba, cum însuşi îi scrie lui Ion Ghica „despre o mare dramă istorică“, ambiţia creatorului fiind iarăşi biciuită de obsesia depăşirii „pieselor uşoare“ din tinereţe. „. . . Doresc să devin serios la bătrîneţe şi, dacă se poate, să mă menţin în regiunile literaturii grave“ [1] se confesează el vechiului amic, glumind fără să rîdă. În pofida recunoaşterii oficiale, autorul *Chiriţelor* nu pare a se fi împăcat cu imaginea bardului „vecinic tînăr şi ferice“. Elogiul eminescian din *Epigonii* a răsunat pentru unii ca o hiperbolă retorică, dacă nu şi ironică, a inocenţei simplificatoare. Alecsandri şi-a exprimat, în repetate rînduri dorinţa de a lucra „mai serios“, pătrunzînd în zonele umbroase ale existenţei. Ca şi alţii, el întrevede în teatrul istoric un tărîm al dilemelor tragice dar, pentru a-l atinge, alege calea damnaţiunilor spectaculoase. Are, aşadar, ideea unei trilogii, *Jolde*, *Lăpuşneanu* şi *Despot*, adică a unei suite de voievozi „blestemaţi“ urmăriţi în ordinea cronologică a domniilor:

Extragerea protagoniştilor din galeria intriganţilor tenebroşi contrastează cu predilecţia aceluiaşi autor pentru eroii exemplari, proprie celor mai izbutite „legende“ epico-

[1] V. Alecsandri, *Corespondenţă* (ediţie îngrijită de Marta Anineanu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, p. 87; scrisoare din 12 noiembrie 1878).

Scanned with OKEN Scanner

lirice, scrise în anii precedenți *(Dumbrava roșie* sau *Dan, căpitan de plai)*. Această modificare de gust se explică prin autoritatea în epocă a teatrului romantic francez, care, așa cum observa Charles Drouhet [1], cunoaște după întoarcerea lui Hugo din exil (1870) o adevărată reînviere. Cum Alecsandri se pregătea pentru o elaborație expres teatrală, el se îndreaptă către o tipologie validată scenic de ultimele mari modele ale piesei romantice: proscriși ca Hernani, tirani sanguinari ca Torquemada, sceleraţi ca Juan de Marana sau Lucrèce Borgia. De ce este proiectată însă *o trilogie* și de ce din cele trei drame este pusă pe șantier (și dusă pînă la capăt) ultima parte? Al. Ciorănescu remarca, pe bună dreptate, că asemenea tripticuri dramatice nu puteau fi preluate din repertoriul francez unde „erau aproape necunoscute“ [2] și sugerează o (surprinzătoare) influență a dramaturgiei germane, prin „*Wallenstein*“ și alte texte. Această ultimă supoziție, raportarea la opera schilleriană mai ales, nu rezistă la un examen comparativ cît de sumar. În realitate, Alecsandri are în vedere (ca profil generic) structura tripartită a „serialelor“ tragice eline, element de sugestie comun unui mare număr de „proiecte“ românești din secolul XIX (Eliade, Scurtescu ș.a.). Potrivit acestor suite în trepte, cea din urmă piesă duce „hybris-ul“ pînă pe pragul expiației finale, încheind șirul nefericirilor și restabilind armonia inițială. Este tocmai ceea ce se întîmplă în deznodămîntul lui *Despot-Vodă*, unde lanțul unor domnii rele, sprijinite de străini, cedează prin victoria lui Ștefan Tomșa, sprijinit pe forțele naționale. Trecînd între paranteze primele două etape ale trilogiei plănuite, umoarea filoclasică a poetului a înclinat în favoarea episodului lui Despot, unde după peripeții sîngeroase, finalul poate celebra revenirea la matcă.

Raportarea dramei la adevărul istoric prezintă prea puțin interes pentru evaluarea ei literar-teatrală. Importantă este participarea fanteziei poetice la elaborație și, în această privință, cota urcă simțitor, stimulată de romanescul sur-

---

[1] Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București, Cultura națională, 1924, p. 270.

[2] Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

selor cronicărești ca și de imaginația aprinsă a dramaturgiei istorice din alte locuri.

Față de relatările cronicei Grigore Ureche — Simion Dascălul, disciplinate de Șincai, piesa lui Alecsandri complică faptele cu o ingeniozitate neobișnuită în opera autorului. Cu toate că au identificat numeroase sugestii din teatrul european (Hugo mai ales), nici unul dintre cercetătorii serioși n-a subapreciat dominantele originale ale concepției, care au determinat ceea ce Al. Ciorănescu a numit o altoire „a experienței romantice la nevoile teatrului cu adevărat național“ [1]. A fost observată mai puțin (și disparat) absorbirea experiențelor literaturii românești anterioare, fie prin prelucrarea unor tipuri din epica și lirica de inspirație istorică (Ciubăr din C. Stamati, Moțoc din Negruzzi și Hasdeu), fie, mai cu seamă datorită conectărilor prealabile ale figurii lui Despot la tensiunea dramei, realizate de Th. Codrescu și N. Scurtescu.

În scrisoarea către A. Cantacuzino, care prefațează — împreună cu alte epistole — cea dintîi ediție a piesei, autorul își sublinia intenția de „a prezenta nu un simplu rîvnitor la putere, ci un ambițios îndemnat de un țel măreț la început, însă zdrobit de fatalitate . . .“. Prin urmare, în centrul dramei era așezat un damnat romantic, iubind coroana dar și visurile de nesupunere îndrăzneață, decis să-și facă din prietenii care-l admiră, ca și din femeile care-l iubesc, unelte în drumul către mărire, dar murind demn, într-o apoteotică izbucnire de noblețe. Pentru a cuprinde un asemenea caracter într-o construcție dramatică pe măsură, era necesară o deosebită cumpănire a mijloacelor, un echilibru al contrariilor întemeiat pe o gradație corespunzătoare a accentelor.

Dacă *Despot-Vodă* și-ar fi dezvoltat întreaga acțiune în jurul unui conflict unitar, posibilitățile de înfăptuire a intențiilor sale ar fi sporit considerabil. Alecsandri a amplificat însă *expoziția* temei pînă la dimensiunile unui conflict paralel. Opoziția dintre „ambiția voievodului pe de o parte și rezistența tradiției și a corpurilor constituite pe de alta“,

[1] *Op. cit.*, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

în care G. Călinescu, comentînd *Despot-Vodă*, vedea „conflictul fundamental" al teatrului istoric românesc, se configurează în primele trei acte ale piesei între Lăpușneanu și boierii conduși de Moțoc. Eroul titular evoluează pînă în actul IV la periferia acestei încleștări de forțe, ca personaj principal al altui conflict, oponentul său fiind, deocamdată, nu „tradiția" ci voievodul aflat încă pe tron (Lăpușneanu) și care urmărește distrugerea adversarului său potențial.

Avem așadar în drama lui Alecsandri două conflicte (sau chiar trei) mai mult sau mai puțin îngemănate; tiranicul Lăpușneanu opus ideii de *țară* (ca unitate tradițională), Despot-Lăpușneanu (o înfruntare pentru coroană) și (începînd cu actul IV) Despot în dezacord cu țara. De fapt prima și ultima situație conflictuală sînt particularizări ale aceleiași antiteze: voievodul împotriva corpurilor constituite ale obștei (boierii patrioți, poporul). În antagonismul Despot-Lăpușneanu se conturează vag marele mecanism al Puterii. Coexistența acestor conflicte într-o singură dramă este, desigur, pe deplin posibilă într-o structură complexă, de model shakespearian. Defecțiunile din infrastructură se datoresc în *Despot-Vodă* faptului că, înlăuntrul melodramatismului hugolian adoptat de Alecsandri, nici una dintre antinomii nu găsește spațiul unei respirații normale.

În structura piesei este favorizată evident emisfera ludică (actele I, II, III) unde abundă efectele „tari": otrava și antidotul, deghizamentul înșelător și moartea aparentă, seducția unei inocente, comploturi urzite în umbra iataculuI. Drama majoră, de elevație poetică (anunțată sumar în prima parte), capătă preponderență în ultimele două acte.

Domnia lui Despot, comportamentul său nedemn, contradicția dintre proiectele patriotice și aviditatea sa posesivă, nepotrivirea generală dintre vorbe și fapte ocupă — astfel — un loc restrîns. Ultimele scene dedicate înfrîngerii și morții eroului găsesc însă resurse neașteptate de elocvență și lirism, cu treceri repezi de la acțiune la meditație. Învins în luptă, oscilînd între orgoliu și scepticism, Despot atinge registrul ideilor generale:

Scanned with OKEN Scanner

Și-acum nu văd în juru-mi decît deșărtăciune,
Sub mantia regală văd numai goliciune.
.....
Și-mi par că-s o ruină pe care buhna țipă
Și timpul odihnește bătrîna lui aripă
.....
Ce-am fost cînd dintre oameni, ieșind, am rupt eu rîndul?
Culegător de umbră cu mîna și cu gîndul!

Mîhnirea prăbușirii este sporită de redeșteptarea sentimentului de *dezrădăcinare* care conferă eroului, de la prima sa apariție, aura romantică a peregrinului mînat de destin ca „o biată frunză pe vînt în veci purtată" și urmărit de o cumplită îndoială: „putea-voi rădăcină să prind în loc vreodată?"

Conflictul dintre Despot, ca întruchipare a ambiției egocentrice, și solidarismul național, conflict împiedicat să ia amploare nu numai fiindcă intră tîrziu în scenă ci și din pricina fragilității dramatice a lui Tomșa, ca purtător de cuvînt, capătă, în ultimele scene, relief prin replica plăieșilor Limbă Dulce și Jumătate, corifei ai poporului „strențeros" și „desperat". Aflat față în față cu adversitatea elocventă a mulțimii, statura eroului crește în final ca și tonalitatea întregii drame.

Obiecțiile care au fost formulate în urma premierei din 1879, mai insistente încă în deceniile următoare, au vizat mai ales inadvertențele istorice, fără interes pentru valoarea literară a piesei sau carențele „teatralității", într-o înțelegere simplificatoare. Curioasă ne pare admonestarea autorului pentru preponderența acordată travaliului poetic, cînd cele mai dramatice scene ale lui *Despot-Vodă* se susțin tocmai pe fericita fuziune a versificației cu tensiunea situațiilor. Pe lîngă observațiile — justificate — privitoare la slăbiciunile *unității de acțiune*, importantă, cu adevărat, rămîne critica insuficienței ideatice, relevarea (de către Delavrancea în primul rînd) a primejdiei de a acoperi prin „stil înflorit" nu dinamica scenică, ci semnificația de adîncime.

Scanned with OKEN Scanner

Despot-Vodă rezolva, chiar dacă tardiv, multe dintre dificultăţile versului dialogal, izbutind, în marile scene, o extensiune a elocvenţei poetice în direcţia ideilor capitale. Era astfel atins punctul cel mai de sus al unor îndelungi eforturi anterioare. Totodată, drama de filiaţie hugoliană a lui Alecsandri consemna, prin excesele sale melodramatice, sfîrşitul unei formule, despărţirea, nu fără grandoare, a literaturii dramatice româneşti de teatrul primelor valuri romantice.

5. „FÎNTÎNA BLANDUZIEI", CAPODOPERA TEATRULUI ALECSANDRINIAN

În pofida omologărilor şovăielnice ale manualelor şcolare, *Fîntîna Blanduziei* a fost, pe bună dreptate, considerată drept cea mai înaltă culme a teatrului alecsandrinian de către criticii literari de prim ordin, începînd cu Titu Maiorescu [1]. E. Lovinescu explică izbutirea piesei prin capacitatea de a proiecta „din cîteva trăsături ... o viziune antică", de a realiza un peisaj dramatic deschis „armoniei formelor" [2]. Performanţele clasiciste sînt puternic subliniate şi de Al. Ciorănescu, mai cu seamă „limpiditatea sentimentelor care se exprimă fără întorsături savante şi fără reticenţe sau confuziune" [3]. Relevînd poeticul „problemei de bază", G. Călinescu va contura întîia oară conflictul interior al acestei drame, „lupta geniului bătrîn cu duşmanul implacabil ce se chiamă timp "[4]. Ducînd mai departe această sugestie putem surprinde un neaşteptat fior metafizic încreţind fugar suprafaţa dialogului, dincolo de seninătatea ansamblului.

În *Fîntîna Blanduziei* (piesă „în trei acturi şi în versuri", scrisă în 1883, reprezentată în 1884) îl găsim pe Horaţiu, poetul protejat de Augustus şi adulat de „Roma zgomotoasă",

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. III, Bucureşti, Socec, f.a., p. 58.
[2] E. Lovinescu, *Critice*, vol. X, Bucureşti, Editura Ancora, p. 152—154.
[3] Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1943, p. 118.
[4] G. Călinescu, *Istoria literaturii române* ..., p. 282—283.

Scanned with OKEN Scanner

într-o melancolică izolare la „villa“ sa din „vecinătatea orașului Tibur“. Chestionat de mai multe ori, în cursul primului act asupra cauzei care l-a îndemnat să se retragă, eroul oferă cîteva răspunsuri, fără ca vreunul să devină decisiv. L-ar urmări, astfel, o „sete de liniște adîncă“, vrea să uite de „oamenirea cu poftele-i hidoase“, se simte jignit că Împăratul n-a ținut seama de intervenția sa în favoarea lui Ovidiu, „ce moare exilat“. Dar transgresînd aceste justificări, revine obsesiv și capătă contur stihia „amurgului“ care se apropie, în vreme ce „tinerețea cu pas triumfător, de mine se desparte lăsîndu-mă în dor“. Impresia (greșită!) că tînăra sclavă Getta l-ar iubi îl face pe Horațiu să se simtă îndrăgostit la rîndul său, însuflețit de reîntîlnirea „junei exaltări“. Fata admiră însă *poetul* și nu *bărbatul* îmbătrînit. Distanța dintre nemurirea spirituală a geniului și vremelnicia biologică a omului, resimțită dureros de poet, va introduce în piesă un grăunte de neliniște care înalță întregul edificiu.

Alecsandri nu împinge dilema filozofică dincolo de meditația suav poematică. Conducîndu-l pe eroul său Horațiu către o resemnare fundamentată pe conștiința caracterului peren al operei, el lasă să scape, în răstimpuri, vaietul omului îngenunchiat și umilit de timp.

Amară cugetare!... fior de-al iernii vînt!
Voi puneți amorțire pe-al inimei avînt,
Și umbra îndoielii pe orice nălucire...

Simțul măsurii, vizibil în totalitatea scriiturii, menține, fără grave asperități, tonalitatea de mijloc, proprie *Pastelurilor*. În final, întoarcerea marelui Horațiu sub pavăza veșniciei nu se exprimă printr-un strigăt de orgoliu, ci mai curînd molcom, în ritmul melancoliilor moderate. Absența tragicului din această piesă, cum bine s-a zis, „amabilă“ (E. Lovinescu), reduce negurosul la trecătoare umbre evanescente.

Clasicizantă este și simetria construcției. Primul act aduce în jurul fîntînii simbolice, ax al spațiului horațian, toate personajele principale ale piesei, în grupuri caracteristice. Apare mai întîi cuplul îndrăgostiților ideali, Getta și Gallus, după care intră în scenă Horațiu, înconjurat,

Scanned with OKEN Scanner

nu după mult timp, de reprezentanții Romei imperiale; aristocrații Mecena și Postum, curtezana Neera. Facțiunea comică alcătuită din libertul îmbogățit Scaur și parazitii săi (Zoil-Glutto) încheie această paradă a figurilor, care, prin schimburile lor de replici, schițează — în linii mari — relieful acțiunii.

Piesa debutează printr-o „substructură" idilică căreia nu-i lipsește decorul agrest. Cei doi tineri care se înamorează fulgerător și reciproc sînt sclavi, dar în lumina solară a piesei, spectrul robiei cedează teren extazului liric. Aflînd că juna „naiadă" care l-a cucerit este, ca și el, sclavă, Gallus nu se lasă covîrșit de tenebre:

O! destine,
Aceeași umilire ne-ai dat la amîndoi,
Sclavia!... dar ce-mi pasă cînd Venus e cu noi,
Cînd zeea de la Pafos te-a scos în a mea cale
Să prind a mele lanțuri de lanțurile tale
Și-n veci legat de tine să fiu un semizeu!

Încă din acest tablou pastoral, este evocat numele lui Horațiu. În scena următoare, poetul își face solemn intrarea și, de aci încolo, întreaga piesă se va circumscrie acestui erou-pivot care va determina, rînd pe rînd, semnificația celorlalte prezențe omenești. El va angaja conversații delimitative cu Getta și Neera (ca ipostaze opuse ale eternului feminin), cu Mecena și Postum, pe teme ale comportamentului social și uman. În actele următoare, mișcarea simetrică dezvoltă relațiile dintre forțele dramei, pe terenuri opuse. Urmărim, așadar, întreaga populație a comediei acționînd și reacționînd în ambianța grotescă a reședinței lui Scaur (actul II) și, mai apoi, în interiorul camerei de lucru a lui Horațiu (actul III). Dominanta satirică (în exagerări caricaturale) este, treptat, înlocuită cu melosul elegiac. Trecerea de la rîsul bonom către retorica sentimentală cunoaște punctul său nodal către sfîrșitul actului secund. Improvizînd, „Oda către Hebe", Horațiu îl va nimici pe invidiosul său detractor Zoil și o va smulge pe Getta din infernul melodramatic al casei lui Scaur. Versurile lui Alecsandri depășesc în acest moment incantația ornamentală, cu o remarca-

Scanned with OKEN Scanner

bilă cumpănire, în trepte, a elanului afectiv, favorizată și de concizia odei pseudohoraţiene;

Mihnirea, tristă umbră, sub paşii tăi dispare
Tu porţi o cingătoare de splendid curcubeu.
Tovarăşă de cale ai vesela sperare,
Tovarăş de iubire ai tot sufletul meu.
Şi eu, în aiurire, devin cînd te privesc
Culegător de stele pe spaţiul ceresc.

Dispoziţia meditativă caută mereu fuziunea cu plăcerea spectaculară, aflînd în declamaţia bine temperată o ambianţă fertilă cu un simţămînt de confort. De fapt, structura dinamică a piesei nu derivă dintr-un program filozofic. Relaţia dintre existenţă şi timp, importantă în *Fîntîna Blanduziei*, poate fi dedusă din semnificaţiile *jocului erotic*. Toate personajele principale sînt prinse într-un graţios carusel al dorinţelor. Scaur fuge după Neera care îl urmăreşte cu asiduitate pe Horaţiu. Poetul este fascinat de liliala Getta, îndrăgostită de Gallus şi iubită de acesta cu o egală ardoare. *Dragostea*, ca element catalizator, se manifestă cu o cuceritoare mobilitate. Ridicolă în tribulaţiile libertului arogant, frivolă în insistenţele Neerei de a-şi înnobila palmaresul galant, ea capătă prin suferinţa geniului luciri vesperale şi se afirmă plenar în pasionalitatea cuplului juvenil. Luminozitatea iubirii naturale, în deplin acord cu statutul vîrstei, inundă finalul piesei şi colorează contrastant tristeţile creatoare ale eroului-poet.

S-a observat, nu o singură dată, că în *Fîntîna Blanduziei* clasicismul îşi ia revanşa asupra exceselor romantice din *Despot-Vodă*. Comedia antică a lui Alecsandri dezvoltă, într-adevăr, într-o atmosferă scenică, susţinută de un remarcabil echilibru arhitectural, o intrigă eminamente raţională. Pledoaria în favoarea firescului şi sublimarea pasionalităţii corespund, neîndoielnic, structurii interioare a autorului, asigurînd piesei, în pofida unor inadvertenţe ale frazării, un ritm dialogal autentic. În acelaşi timp, sugestiile romantice nu sînt respinse. Cea mai de seamă ocroteşte fericita osmoză a comicului cu accentele grave, realizare care pleacă de la concepţia caracterelor aşezate într-un fertil sistem de simetrii. Efectele comice nu sînt exilate în afara tipologiei,

Scanned with OKEN Scanner

în replica de haz exterioară conflictului. Întîlnim, dimpotrivă, o circulație a notelor vesele provocată de denivelările valorice care despart personajele în cursul acțiunii. Necioplitul Scaur devine un personaj comic prin contrastul care se conturează între comportamentul său și cel al personajelor nobile. Postum, bătrîn afemeiat fără simțul realităților, provoacă, de asemenea, situații rizibile, generate de galanteria sa ușuratecă, fundamental opusă civilității lui Horațiu. Scaur și Postum devin comici prin tendința de a acționa fără a ține seama de normele naturalului, dar capătă viabilitate literară ca victime ale ironiei (v. scena Getta-Postum-Gallus din actul III) sau ale caricaturalului pitoresc (v. actul II, scena VIII). Motivațiile de spirit clasic și soluțiile romantice se întrețes fără dificultate.

Intenția istoristă, vizibilă pînă la ostentație în *Fîntîna Blanduziei*, descinde nu mai puțin din romantism. Este adevărat că documentația asupra epocii lui August (trecută adeseori de autor în notele de subsol) nu devine împovărătoare pentru lucrul poetic (așa cum se va întîmpla în *Ovidiu*). De fapt, Alecsandri presară cu amănunte istoriografice un cadru mai curînd convențional. Piesa își desfășoară acțiunea într-o Arcadie cu decorații romane, unde sclavii cei buni sînt eliberați, iar tiranii de felul lui Scaur și Hebro își primesc pedeapsa, mai devreme sau mai tîrziu. Subiectivitatea romantică poate fi mai adînc surprinsă în simbolistica biografică a acțiunii. Alecsandri a pătruns cu obsesiile sale personale în miezul ficțiunii, dublîndu-l pe marele Horațiu și îngăduindu-și, în răstimpuri, să iasă din umbra personajului. Deși în epocă s-a glosat mai ales asupra deciziei poetului dramaturg de a-și declara astfel retragerea de pe „marea iubirii furtunoase“ mai importantă rămîne — sub raport biografic — preocuparea bardului național pentru sensul durabil al artei, deosebit de insistentă în *Fîntîna Blanduziei*. Ctitorul cultural este marcat la senectute de năzuința depășirii granițelor timpului, prin vers. Prin intermediul strămoșului latin el va releva, cu o melancolică satisfacție, privilegiul Poetului de a zămisli „o nemurire din patima ce moare“.

Subiectivitatea își păstrează condiția înaltă, chiar și atunci cînd apar izbucnirile temperamentale ale autorului,

Scanned with OKEN Scanner

decis să-și ia revanșa asupra unor adversari prin polemică indirectă. Invidiosul Zoil — de pildă, introdus în piesă pentru a-l caricaturiza pe Macedonski, capătă o deplină justificare compoziţională. Dincolo de atacul ascuns, prezența personajului ca însoţitor al infamului Scaur devine un detaliu necesar, deosebit de activ în scena-cheie a „improvizației" lui Horaţiu.

Întreaga compoziţie ne comunică această impresie de supunere la obiect. Versurile, rareori rebarbative, izbutesc, poate că întîia oară după *Răzvan și Vidra*, să acorde unei partituri dialogale, fluență dramatică. Dar performanța cu deosebire notabilă a acestei piese de maturitate este echilibrul pe care-l menține între numeroasele elemente ale particularului (subtextul biografic, aluziile polemice, simbolistica „de actualitate" a alianței dintre un gal și o getodacă) și altitudinea meditației. Asimilarea componentelor subiective se explică prin constanța propensiunii poetice spre universal.

6. O DRAMĂ CREPUSCULARĂ: „OVIDIU"

După ce l-a invocat pe Horaţiu într-o comedie neoclasică, rotundă și armonioasă, Alecsandri își propune să scrie o tragedie despre Ovidiu. Piesa (reprezentată în întîia variantă la 9 martie 1885) este primită cu rezerve de critica teatrală a momentului și — cu rare excepţii — va fi judecată sever de istoricii literari ai generaţiilor următoare. „Complicatul Ovidiu, scria N. Iorga, cerea pentru a fi înțeles, alt suflet decît al unui boier moldovean romantic și altă cunoștință de lume putea duce la sugerarea enigmaticei Iulia a doua..."[1]. Mai mult sau mai puţin apropiate, cele mai multe dintre obiecţiile capitale, conduc la aceeași impresie de inadecvare a mijloacelor autorului față de complexitatea structurilor tragice. Pentru E. Lovinescu „insuccesul relativ al dramei" stă în lipsa „unităţii de ton" [2].

---

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. I, Bucureşti, Editura „Adevărul", 1934, p. 307.
[2] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu, după ce ajunsese în *Istoria literaturii* . . . la concluzia că piesa care ar fi vrut să „continue drama omului de geniu" este „falsă" [1], va înlocui, în forma revizuită a capitolului despre Alecsandri (publicată ca monografie), această sentință fermă cu o judecată agravantă prin nuanțare. Drama de intenție tragică nu e astfel „lipsită de grație, deși în stil de vodevil sau operetă" [2].

Grația, ce-i drept, înnobilează nu o singură dată dialogul în versuri, construit cu iscusință, capabil chiar de largi efecte orchestrale, ca în corul contrapunctic de precupeți și trecători din Forul roman (actul II, scena I). Pe de altă parte, coloratura operetistică este de asemenea izbitoare, ambiționînd realizarea unei producții de „mare spectacol". Preponderența acordată *vizualului* în detrimentul discursului poetic este mai mult decît evidentă. Preocupării obsesive pentru decorul „autentic" și pentru construcția fastuoasă, preocupare care revine insistent în scrisorile poetului din perioada de gestație a dramei, îi corespunde în structurarea textului avalanșa de efecte dinamice. Poetul pare stăpînit de dorința unui succes răsunător. Caracteristic este și faptul că, după primirea rece pe care critica o face primei versiuni, Alecsandri, în loc să concentreze acțiunea eliminînd verbiajul și teatralitatea facilă, adaugă încă un act melodramatic (cu care va începe varianta din 1886—1887), act încărcat cu pitorescul de suprafață al „culorii locale".

Piesa fusese, de la bun început, fundamentată, după cum a observat Drouhet în substanțiala sau analiză, „pe un dublu subiect" [3]. Recitită, după alte cîteva decenii, drama ne apare încă și mai clar alcătuită (ca și *Despot-Vodă*) din emisfere distincte. Primele patru acte cuprind o intrigă autonomă, declanșată de dragostea împărtășită a lui Ovidiu pentru Iulia, nepoata lui August, dragoste care atrage mînia imperatorului și, prin urmare, surghiunul poetului. Ultimul act, care mută brusc locul acțiunii de la Roma în îndepărtatul Tomis, unde Ovidiu se stinge printre sarmați, este, de fapt, o altă piesă, sau, în orice caz, argumentul unei

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii* . . ., p. 283.
[2] G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 110.
[3] Ch. Drouhet, *op. cit.*, p. 292.

Scanned with OKEN Scanner

tragedii posibile: moartea poetului solar, învins de glacialul Pont Euxin, înfruntarea tragică a Poeziei cu Moartea. Alecsandri însuși pare să fi sesizat decalajul dintre cele două părți ale piesei sale, deoarece, în perioada de pregătire a spectacolului cu versiunea în cinci acte, sugerează teatrului posibilitatea de a exclude „din ea actul morței de la sfîrșit“ [1].

Mai importantă decît dezechilibrul cantitativ care apare în tratarea celor două teme (patru acte față de unul singur) ne apare divergența de stil care le desparte. Ch. Drouhet identifică în „primele acte“ „o comedie antică, în felul *Fîntînii Blanduziei*, în vreme ce „ultimele“ (III—V) ar alcătui „o dramă romantică în felul lui *Despot* [2]. Criticul intuise prezența unui decalaj tonal, nu însă și natura acestuia. Actele I—IV, cu toate interludiile comice pe care le suportă, compun nu o comedie, ci mai curînd o melodramă în versuri. Tiranul August respinge cu aroganță aristocratică valoarea absolută a dragostei, în vreme ce, în subsolul acțiunii, intrigantul Ibis, măcinat de gelozie, născocește comploturi diabolice împotriva lui Ovidiu. Loviturile de teatru se succed vertiginos în dauna acoperirii psihologice a caracterelor.

Partea cea mai bună a piesei se află tocmai în actul final, unde eroul titular este confruntat cu tragismul unei existențe împresurate de inamici implacabili. Coaliția Marelui Frig cu tenacitatea vrăjmașului îl înfrîng pe Ovidiu la limita ieșirii din infern. Iulia vine să-i anunțe iertarea prea tîrziu. Gerul vremilor și bătrînețea într-o suprapunere simbolică îl condamnă definitiv pe poet, după ce ultimele forțe i-au fost consumate în lupta pentru salvarea cetății. Față de abilitățile versului exterior, abundente în primele acte, episodul tomitan conține, în cîteva rînduri, izbucniri de poezie autentică, precum în această descriere de coșmar a viscolului:

SARMIZA: Ce crivăț! Ce furtună! cum vîjîie prin horn!
DAVA: Bătrîna iarnă albă mereu suflă din corn,
De șapte nopți și zile, ca lupii din răstoace
În Tomis să s-adune pe gheață și să joace
La nunta ei cu gerul.

[1] V. Alecsandri, *Scrisori, însemnări* (ediție îngrijită de Marta Anineanu), București, E.P.L., 1964, p. 131.
[2] Charles Drouhet *op. cit.*, p. 292.

Scanned with OKEN Scanner

O FEMEIE: Au nun viscolul orb.
ALTA: De frig, în cuiburi crapă și ouăle de corb.
DAVA: Grozav timp!... Nu țin minte să fi văzut vreodată
Așa cumplită iarnă, furtună-așa turbată.
Să vezi sfîrșitul lumei!...

Ultimul act din *Ovidiu* păstrează, într-o dezvoltare moleomă, elementele unei situații cu adevărat tragice. Avîntul moderat al respirației poetice acoperă sub nămeții versificației un potențial dramatic demn de toată atenția. Dacă tragedia n-a fost edificată nici de data aceasta, motivul aparține naturii lui Alecsandri, vocației sale pentru o clasicitate temperată, în care nevoia de armonie nu poate aștepta rezolvarea dilemelor dureroase, ocolind adîncimile suferinței cu pași repezi și grațioși.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. VI

PIESA TRAGICĂ PÎNĂ LA „RĂZVAN ȘI VIDRA“

Începuturile dramei românești de expresie gravă sînt puternic marcate, ca și incipientele teatrului comic, de continua oscilație între imperativul ludic și dificultățile elaborației poetice. Întîlnim, desigur, și unele inițiative pur livrești, care n-au nici un moment în vedere spectacolul. Poate că în această perspectivă trebuie să privim primul *Petru Rareș* al lui Gh. Asachi, cel din 1837. Un text cu totul desprins de realitățile scenei îl datorăm profesorului arădean Alexandru Gavra. Tipărit la Buda în 1844, *Monumentul Șincai-Clainian*... se vrea „o dramă mare mito-literală adevărat originală scoasă din materii și daturi interesante, chiar românești în cinci acturi...“ Titlul lung și șerpuitor, întins pe mai multe pagini[1], cuprinde și alte indicații, printre care una referitoare la prezența în acțiune, ca privitori „din culme“ a „doisprezece zei de căpetenie ai romanilor“. Într-adevăr, călătoria la București a unui grup de intelectuali transilvăneni (Pamfilie, Aurelie și Cornelie) pentru a participa la solemnitatea cinstirii lui G. Șincai și Samuil Micu Klein, ca și alte fire ale acțiunii, sînt supravegheate din Olimp și influențate activ de Jupiter („Joe“) și Junona („Juna“) dar mai cu seamă de arlechinadele unui Mercur șugubăț, glumind în stil poporan: „Cu cîtă bucurie pleacă

[1] *Monumentul Șincai-Klainian, a bărbaților celor ce pentru lauda nației românești, toată viața și-o jertfiră, de mai jos însemnatul mădulariu de la regeasca școală preparandală din Arad*... etc.

Scanned with OKEN Scanner

dumicalor către București. Ei poate socotesc că acolo turtele sînt pe garduri și că în Dumbovița și Colentina curge lapte-n loc de apă, și că țărmuri <le> lor sînt de mămăligă, răzămați în linguri".

Scrierea întreagă, călătorind prin cele trei mari provincii românești, exaltă, odată cu amintirea corifeilor Școlii ardelene, ideea unității naționale. Departe de a se menține însă la solemnitatea sonoră a titlului, autorul alternează tonalitatea familiară cu emfaza scolastică, discursul pretențios cu aluzia satirică. Privit din perspectiva unei istorii a formelor dramei, *Monumentul* . . . atrage atenția, prin amploarea construcției și, totodată, prin varietatea registrelor dialogale. Mobilul propagandistic este, astfel, însoțit de antrenul tehnicii dramatice. În ansamblul ei, piesa lui Al. Gavra ni se înfățișează ca un experiment insolit, exercițiu pregătitor pentru dramaturgia de atmosferă livrescă din anii următori.

1. DE LA EPIC LA DRAMATIC

Punctul de plecare propriu-zis al dramei „serioase" trebuie căutat la noi în încercarea de a da romanelor de succes transpuneri teatrale. În ultimă instanță și această cale este vegheată de prestigiul cărții, numai că tomurile clasicilor sînt abandonate în favoarea epicii sentimentale de mare vogă.

Apropierea de epicitate a dramaturgiei poate fi regăsită pretutindeni în perioadele de criză a genului, mereu mai numeroase după deteriorarea autorității modelelor clasice. Ultimele decenii ale secolului XVIII cunosc, astfel, pe plan european, variate tendințe de regenerare a piesei tragice printr-o vie comunicare cu romanul.

Un secol mai tîrziu, un proces asemănător (de o altă complexitate) avea să salveze opera dramatică din impasul provocat de piesa „bine făcută".

În dramaturgia românească din prima jumătate a sec. XIX, această recurgere la epic poate fi explicată și prin similitudinile de direcție ale celor două genuri „obiective". După cum s-a observat în repetate rînduri de către teoreti-

Scanned with OKEN Scanner

cieni (la noi, în demonstrația convingătoare a lui Liviu Rusu [1]), dramaticul și narativul împing puternic relația dintre conștiință și realitatea către exterior, spre lumea fenomenală. Caracterul lor *activ* față de concretul social le acordă o explicabilă preponderență în perioadele de mișcare generală, de dislocare istorică. Este firesc ca într-o ambianță de renaștere, de reconstrucție a civilizației, epica să capete un puternic dramatism revărsînd asupra genului filoscenic sugestii tematice și rezolvări expresive care dau teatrului o nouă vigoare poetică. După cum se știe, în romantismul european drama istorică s-a aflat într-o vie comunicare cu romanul istoric. În ceea ce privește piesa tragică românească ea a utilizat, după 1830, structurile narative prealabile ca o adevărată platformă de lansare. *Matilda*, piesa pierdută a lui Cezar Bolliac, pleca de la un roman al Sophiei Cottin (inspiratoarea unui mare număr de melodrame franceze), în vreme ce drama în patru acte *Moartea lui Radu VII de la Afumați* (1854) de I. N. Șoimescu concentra materialul unui roman scris de H. Buvelot, profesor de franceză la Colegiul „Sf. Sava" și tradus (sau poate prelucrat) în 1846 de Ștefan Andronic. Exemplele pot fi multiplicate. Important este faptul că intercomunicarea dintre epic și dramatic, departe de a se menține în limita „dramatizărilor", a influențat și tehnica de elaborare a pieselor originale, îndîrjind veleitățile literare ale autorilor, dezvoltînd dialogul amplu și lent (totalmente opus ritmului vodevilistic) și reabilitînd monologul descriptiv.

Cea mai interesantă mărturie a acestui proces rămîne drama *Zoe* (1847) de I. Catina, care pornește de la nuvela lui C. Negruzzi, depășind însă condiția simplei teatralizări. Introducerea unui personaj nou, infernala Sultana, restructurează „povestea" inițială și pune într-o nouă lumină relațiile dintre eroi. Negruzzi evocase destinul tragic al unei fiice de boiernași, înșelată pe rînd de doi tineri fără scrupule (Iliescul și Iancu B.) și împinsă la sinucidere. Relevabilă prin pictura ambianței de epocă, această bucată de tinerețe urmărea, în ton memorialistic, descrierea unui caz ilustrativ pentru decăderea moravurilor de la 1827 și nicidecum o

[1] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ediția a III-a, București, 1969, E.P.L., p. 54—84.

Scanned with OKEN Scanner

ciocnire de caractere. Drama lui Catina pare preocupată tocmai de jocul caracterologiei, chiar dacă nu depășește stadiul simplelor eboșe.

A compara, în planul valorilor, nuvela cu piesa de teatru nu este, de data aceasta, posibil. Cele două compuneri juvenile, șovăielnice și precare în egală măsură, înaintează în travaliul literar pe căi diferite. Dramaturgul preia de la narator schema unui destin și două sau trei pasaje dialogale pentru a le utiliza într-un conflict încordat, dominat de o voință malefică. Catina nu poate accepta registrul static al nuvelei, și, pentru a dinamiza opozițiile, imaginează figura unei „aristocrate corupte", în linia intrigantelor scelerate din romanele „moraliștilor cruzi" francezi de la sfîrșitul secolului XVIII.

Cei doi seducători, care în nuvelă purtau vina întreagă a fărădelegilor, sînt, în piesă, manevrați de ignobila Sultana, protectoarea aulică a Iliescului și vara autoritară a lui Iancu B. Acesta din urmă, dintr-un „nătărău" fără inimă, cum apărea la Negruzzi, se transformă într-un sentimental, derutat de mașinațiile Sultanei. Piesa se va axa, astfel, pe confruntarea violentă a celor două ipostaze romantice ale feminității. Îngerul azvîrlit în noroi (Zoe) va muri în final concomitent cu diabolica sa vrăjmașă, otrăvită de arivistul Iliescul într-un acces neașteptat de emancipare morală. Pînă la acest deznodămînt sîngeros, Catina temporizează cu abilitate cursul conflictului, construind monologuri prelungi în care intriganții își dezvăluie cu cinism malversațiile sau imaginînd „scene tari" animate de peroratiile victimei: „Atît mai rău pentru dumneata, dacă ai ajuns pînă acolo să spionezi amorul unei femei de poduri, după cum zici. Mă mir cum te înjosești a-mi răspunde. Mă mir cum nu te roșești cătînd în ochii mei. Mă mir cum nu tremuri dinaintea unei fetișoare de oameni proști."

Nu puține motive și procedee ale melodramei pot fi regăsite în piesa lui Catina: orfana săracă năpăstuită de aristocrați venali, dragostea onestă opusă patimii josnice, remușcarea din urmă a vinovaților etc. Totuși, această dramă scrisă în 1847 încearcă să-și mențină nealterată miza tragică respingînd imixtiunea grotescului, ocolind tentația divertismentului comic sau muzical și urmărind poetizarea intensă

Scanned with OKEN Scanner

a dialogului. Mai aproape de dramele în proză ale lui Victor Hugo decît de „pantomimele dialogate" în maniera lui Pixérécourt, *Zoe* pare să fi rămas în epocă o piesă pentru lectură, contrazicînd prin veleităţile sale poetice producţiile de succes spectacular. Dorind să se apropie, după cum o mărturiseşte în scrisoarea-prefaţă către C. Negruzzi de „şicul şi finеţea dramei moderne", poetul Catina s-a străduit considerabil să împace stilul „romos" cu tehnica teatrală. În acest efort, el pare să fi avut în vedere o teatralitate a patimilor contrarii, cu personaje complexe. Aspirînd bovaric la Rafael şi la Chateaubriand (evocaţi în prefaţă), Catina a scris, după puterile sale, o piesă ale cărei înalte intenţii sînt subminate de mediocritatea concepţiei şi de confuzia dintre sublim şi grandilocvenţă. *Zoe* rămîne, nu mai puţin, cea dintîi dramă românească de subiect modern elaborată cu un orgoliu în acelaşi timp literar şi teatral, o primă tentativă de abilitare poetică a compoziţiei cu eroi tragici contemporani înlăuntrul spaţiului scenic. I. Catina ar mai fi scris, după variate mărturii, două drame istorice: *Dan* şi *Ţepeş-Vodă*, ambele concepute în 1847, dar dispărute fără de urmă.

2. MELODRAMA PASIONALĂ ŞI MELODRAMA ISTORICĂ

Melodrama a jucat un rol decisiv în perioada de început a teatrului românesc. Departe de a fi simpla consecinţă a contactului (prin spectacolele trupelor franceze sau prin traduceri şi prelucrări) cu opera teatrală a şcolii Pixérécourt, compoziţia dramatico-sentimentală care abundă la noi între 1840 şi 1870, în forme dintre cele mai variate, răspunde unei necesităţi de creştere, caracteristică propensiunii naiv juvenile către aparenţele tragediei clasice. Construcţia unei culturi moderne nu putea fi realizată în afara unei evaluări emoţionale intense a relaţiilor dintre individ şi lume.

Paralel cu euforia satirei optimiste, inerentă unei epoci de renaştere a valorilor morale, devenea firească, imperioasă chiar, explorarea *răului* în aspectul său aspru şi dur. Se impunea, mai cu seamă, într-o literatură care-şi căuta „gustul original" în istorie şi obiceiuri, o prospectare treptată a relaţiei dintre *vină* şi *suferinţă*, altfel spus, o pedagogie a erois-

Scanned with OKEN Scanner

mului fundată pe despărţirea răspicată a axiologiei pozitive de comportamentul culpabil.

Pentru cărturari această aspiraţie devenea tot una cu *nevoia de tragic*, cu înălţarea către ceea ce Aristotel considera a fi forma supremă a poeziei. Cum această înălţime cerea un alt stadiu al experienţei creatoare, oamenii de cultură teatrofili întîrziau cu traducerile şi prelucrările lor pe versantele ce li se păreau mai accesibile şi pe care, la urma urmei, le simţeau mai apropiate sufletului lor. În loc de a-i aborda pe Eschil sau Racine, se simţeau îndemnaţi să-şi încerce puterile tălmăcind clasicizanţi infideli ca Voltaire şi Alfieri (anticipatori ai melodramei), dacă nu de-a dreptul epigoni ai marii tragedii, ca Heinrich Joseph von Collin, autorul acelui *Regulus* care în 1834 a atras atenţia unui traducător de talia lui Iancu Văcărescu. Mai semnificativ încă pentru tatonările către formele abordabile ale teatrului tragic ni se pare marele număr al traducerilor pentru lectură (realizate în jurul lui 1800) din Metastasio. Al. Beldiman, Iordachi Slătineanu, Iordache Sion şi alţii dau la iveală versiuni româneşti după *Artaserse*, *Siroe*, *La clemenza di Tito*, *Achille in Sciro* şi *Temistocle*. Cu excepţia tentativelor, rămase în manuscris, ale lui I. Budai-Deleanu care, într-un alt spaţiu cultural, recursese la originale, toate transpunerile munteneşti şi moldoveneşti plecau de la traduceri neogreceşti, mediatoare tenace, în multiple privinţe, ale poeziei europene de după 1700.

Cu toate că tragediile muzicale ale lui Metastasio diferă substanţial de melodramele franceze, de melodrama prozaică în general, ele au jucat un rol important în pregătirea elitei instruite pentru afectivitatea provocatoare a speciei pe care o impun, după cîteva decenii, Pixérécourt, Ducange sau Félix Pyat. Criza de nivel a tragediei clasice din prima parte a secolului XVIII a cunoscut în producţiile autorului italian al *Didonei abandonate* o încercare patetică de a substitui poeziei înalte a marilor tragedii, grandilocvenţa melodică a recitativelor. Influenţa sa e vizibilă în melodramele istorice ale lui Asachi, dar încă mai însemnat este girul pe care el l-a acordat (de la distanţă) lecturii libretelor de operă, tipărite la noi în traducere şi considerate ca structuri literare autonome de partitura lor muzicală. În 1838, Asachi

Scanned with OKEN Scanner

își tipărește la „Institutul Albinei": traducerea „tragediei lirice" *Norma*, compusă de F. Romani, în realitate libretul operei lui Bellini. La București, în tipografia lui Eliade, apare în 1895 *Lucreția Borgia*, melodramă în trei acte de același Felice Romani (textul literar al operei lui Donizetti) tradusă de G. Baronzi.

Drama *Furiosul*, jucată cu succes în 1845 și considerată la un moment dat în istoria teatrală ca „o prelucrare parțială, în spirit romantic" a actorului-autor Costache Caragiali, „după un fragment din Don Quijotte" [1], este, de fapt, libretul lui Iacoppo Ferreti (după Cervantes) pentru o altă operă de Gaetano Donizetti, reprezentată întîia oară la Roma prin 1833. Între editarea primelor traduceri din Metastasio și cele dintîi tipărituri de librete în versiune românească (dar și după aceea) a acționat intens asupra spațiului nostru teatral fascinația spectacolelor de operă italiană, nelipsite din cele două capitale încă din deceniul trei al veacului. Influența acestei modalități seducătoare de reducție a tragicului asupra literaturii noastre dramatice ar merita un studiu atent. Nu ne putem îndoi că „melodrama" metastasiană, dar mai cu seamă producțiile poetico-teatrale destinate operei muzicale tragice și operei-bufe au participat activ la procesul de gestație a dramaturgiei românești de pînă la 1870. Ele n-au devenit modele autoritare, dar, ca surse de sugestie, au avut de partea lor, spre deosebire de melodrama bulevardieră, aparența nobleței de expresie, prin conservarea versificației dialogurilor, ca și prin calitatea artistică a muzicii. Cîntate cu sau fără virtuozitate de cîntăreții trupelor străine sau de elevii conservatoarelor românești, operele italienești provocau întîlnirea cu vibrația versului tragic, chiar dacă în reverberări minore.

Traducerile tipărite din Voltaire și Alfieri, ca și reprezentarea unora dintre tragediile acestora au avut un rol notabil în epocă dar erau destinate unui cerc restrîns de amatori. Opera italiană și repertoriul scenelor naționale stabileau contactul cu autorii „tragediilor populare", deschizînd publicului un drum lesnicios către drama „serioasă". Trebuie

[1] *Istoria teatrului în România*, Editura Academiei, vol. I, 1965, p. 229.

spus, totuși, că teatrul consumat ca lectură, pe de o parte, opera italiană, pe de alta, au îndeplinit un rol moderator, au frînat într-o bună măsură imitarea melodramei franceze de „mare spectacol" în creația dramaturgică autohtonă de serie gravă. S-au scris, desigur melodrame românești între 1840—1900 — și nu puține — dar compoziția acestora a fost marcată de imperativul educațional al programului pașoptist ca și de ireductibila aspirație a tinerei noastre culturi moderne către tragicul nobil.

În 1844, la București, apare *Eleonora* de G. Baronzi, unul dintre primele texte românești inspirate de melodrama franceză din perioada napoleoniană, adică de piesa sentimental-aventuroasă cu vendete și briganzi, realizată în registrul teatralității populiste.

Ca și în alte compoziții dramatice contemporane de intenție tragică, acțiunea se petrece într-un spațiu de un pitoresc agresiv, elaborarea teatrală primind sugestii din epica vremii. Ne aflăm în Corsica răzbunărilor sîngeroase. Nobilul Orlando îl provoacă la duel pe Petrestini, părintele iubitei sale Eleonora, dar lovitura de moarte o va primi chiar aceasta, travestită în hainele tatălui. Artificiul substituirii va declanșa intervenția ineluctabilă a destinului. Jertfindu-și dragostea datoriei filiale, eroina va provoca sacrificiul iubitului. Nefericitul amorez, plătindu-și eroarea, se înjunghie în „marele final". Drama lui Baronzi este o prelucrare sau, poate, o imitație. Un an mai tîrziu, același autor, publică o traducere după un libret de operă italiană, reducție cantabilă a dramei *Lucreția Borgia* de V. Hugo.

Melodramele concepute la noi între 1830 și 1870, se succed, în straturi diferențiate. Cele dintîi, începînd cu cîteva din textele lui Asachi, îmbină ecourile pastoral-melodice din Metastasio cu gustul pentru emoția crudă și pentru tenebros al pieselor din maniera Pixérécourt. Varietatea formulelor speciei devine apoi mereu mai pronunțată. O detașare mai clară poate fi conturată între producțiile de o coloratură mai calmă, sentimental-statică, ale dramaturgilor-literați și construcțiile dinamice, bogate în efecte scenice ale autorilor-actori.

Dacă am compara, de pildă, *Sanuto* (1851) sau *Massim pictorele* (1858) ambele scrise de prozatorul (și criticul dra-

Scanned with OKEN Scanner

matic) Al. Lăzărescu-Laerțiu, cu *Pustnicul sălbatecului munte* (1853) unul dintre succesele de dramaturg ale actorului C. Z. Halepliu, primele atrag atenția printr-un dialog încărcat și declamatoriu, ultima prin multiplicarea situațiilor „tari" pînă la prolixitate. Ceea ce le unifică este lipsa de măsură, sentimentalitatea abundentă și, bineînțeles, stridența vizualului, exterioritatea conflictului.

Multe dintre aceste melodrame își dezvoltă acțiunea în ambianța castelelor iberice sau italiene, decoruri consacrate ale ardenței emoționale [1], familiare publicului de operă și cititorilor de povestiri romantice.

Destul de repede, în aceste compoziții mai mult sau mai puțin exotice pătrund personajele românești și problematica națională. Autohtonizarea modelelor străine se realizează în modalități felurite, unele de-a dreptul surprinzătoare. *Amelia sau Victima amorului*, piesă scrisă la București de către lugojeanul Vasile Maniu, transpune o intrigă tipic melodramatică în istoria mai mult sau mai puțin îndepărtată a Banatului. În centrul acțiunii se află un comite care, purtînd un nume muzical împrumutat din repertoriul italian (Marini), trăiește înconjurat de o nobilime temperamentală, adecvată cabalelor diabolice. Deși punctul de plecare este o iubire contrazisă de convenții și împrejurări, nefericirile care-i împing pe eroi în situații extreme (crime, temnițe, demascări) sînt legate de dușmănia, denunțată ca nefirească, între un român (Miron) și un „magear" (Vernei). Nevinovăția oprimată, dragostea fără speranțe a unei „orfeline", cruzimea pătimașă nu umbresc total teza egalității românilor cu celelalte națiuni. Duhul epocii înfierbîntă această piesă scrisă într-un încărcat limbaj neologistic și reprezentată în aprilie 1848 (tipărită în 1849).

---

[1] Un exemplu caracteristic îl poate constitui ampla „mașină de teatru" cu zeci de personaje *Don Sanji II, regele Portugaliei*, dramă în 5 acte și 9 tablouri de C. Z. Halepliu, purtînd mențiunea „sujet din romanțul d-lui paharnic D. Drăgoescu" mențiune care trimite, la o traducere astăzi neidentificabilă. În piesă, Sanji este detronat, în urma manevrelor primului ministru Don Hernando și înlocuit cu Alfonzo, secondat de nobilul Don Martin. Același Halepliu, aduce în drama *Pustnicul sălbatecului munte* o ambianță de roman gotic englez, dezvoltată într-un decor elvețian și cu o onomastică de baladă germanică: Elodia, Gerstal, Norindal etc.

Scanned with OKEN Scanner

Un strat superior îl alcătuiesc piesele care găsesc în spațiul social românesc corespondențe viabile ale demersului melodramatic. Poetul Alexandru Pelimon, cititor entuziast al romanelor lui Eugène Sue, înainte de a elabora el însuși proze ale „misterelor" bucureștene, compune două „drame-vodevil": *Fiul mazîlului* (1851) și *Actrița din Moldova* (1852). Cea dintîi pune în lucru un motiv de melodramă „clasică": copilul de stirpe nobilă urgisit de soartă. Pelimon dublează chiar miza: atît Ion cît și Frumoasa (apoi Frusina) sînt odrasle de neam căzute în servaj. Salvarea fetei, pierdută dar regăsită (recunoscută de mama sa, căminăreasa Casandra, după tipicul genului, datorită cruciuliței pe care o poartă la gît) va cauza despărțirea de Ion, rămas în disgrația destinului și împins chiar — prin noi samavolnicii, — în dezesperarea totală. Ion o va otrăvi pe Frumoasa în seara logodnei acesteia cu un tînăr bogat și se va înjunghia. Dreptatea, în întîrziere fatidică, iese la lumină după ce nefericitul cuplu a fost răpus. Relevabilă în această „dramă populară" este forța de absorbție a arsenalului melodramatic trecut cu oarecare naturalețe în atmosfera locală. Nu numai onomastica și toponimia sînt românești, ci și limbajul, mai cu seamă în scenele de dragoste și în special în „cîntece", căci avem de-a face cu o „dramă-vodevil". Pasajele lirice derivă din zestrea, încă precară, a poeziei naționale, cu ecouri din versul folcloric. Tonalitatea *poetică*, chiar dacă modestă, acordă un început de originalitate construcției *ludice*.

Consecințele stabilirii unei comunicări între poezie și teatralitate sînt vizibile și în *Actrița din Moldova*. De data aceasta localizarea acțiunii este mai accentuată, datorită repetatelor comentarii la situația din epocă a teatrului românesc. Smaranda, eroina titulară a melodramei, observă într-o impresionantă perorație, că Teatrul Național nu se bucură de o „direcție activă", în vreme ce actorii sînt „lipsiți de considerație" și „nărăviți de un public prea indulgent". Concurența trupelor franceze mediocre și absența de la spectacolele românești a unui public cultivat sînt relevate în stilul polemiștilor vremii:

„Parcă o să auz versurile franțeze trăgîndu-se de păr în gura unor actori de la provinție și cei mari o să-i auz cum aplaudă și atunci cînd pe noi nici nu se înjosesc să ne viziteze

Scanned with OKEN Scanner

Publicul nostru este popolul de rînd, iniorant și neînvățat, care aplaudă unde n-ar trebui și cască gura unde ar trebui să fluiere".

Fără îndoială că asemenea inserții jurnalistice în textul dramatic erau gustate în epocă. În arhitectonica literar-teatrală a piesei, ele primejduiesc unitatea scriiturii. Introdus în climatul autohton al fierberii pașoptiste, tiparul convențional al melodramei este silit să-și trădeze codul specific. Șirul faptelor uimitoare și al loviturilor misterioase este întrerupt de retorica didacticistă a unei culturi în plină edificare.

Paralel cu intriga infernală, programatic rudimentară, asistăm astfel, la o lecție despre rafinamentul poeziei teatrale:

SMARANDA: Cunosc greutățile artei, finețea ce se cere, armonia frazelor bine pronunțate, orice pauză făcută la locul ei, replica luată după trebuință; și fără a fi cîtuși de puțin silită, frumusețea poeziei trebuie conservată în tot pură și nepătată astfel precum face gîndirea unui poet de geniu".

Conflictul principal rămîne totuși credincios genului, punînd în relație personaje de cele mai variate extracții: actrița moldoveancă Smaranda și fiica ei Zoe sînt urmărite de malversațiunile contelui Alexandru, prezident al Tribunalului din Iași și fost ofițer în Legiunea străină. Acestui intrigant care se servește în mașinațiile lui satanice de un subaltern care și-a pierdut total conștiința, îi este opus Burghilion Rolinski „dintr-o însemnată familie francezo-polonă", devenit profesor de muzică în Moldova. Lampistul teatrului și subreta Mariuța înveselesc, în cîteva intermedii, sumbrele peripeții ale dramei în care victima prezumtivă a unei răpiri este pînă la urmă salvată iar infamul conte înlăturat. Documente furate și redobîndite, asasinate și cabale de teatru nu pot opri victoria finală a celor buni și fericirea tinerilor îndrăgostiți care schimbă între ei replici de o gongorică prețiozitate („O aurora strălucitoare, cu purpura sa de senin, va semăna florile zilelor noastre" etc.). Față de vechea melodramă de spirit nobiliar, „drama cu cîntece" a lui Pelimon se relevă prin democratismul mecanismului justițiar. Victimele recuperate aparțin lumii fără blazon a scenei, aristocrației artistice. Punctul de plecare

Scanned with OKEN Scanner

nu mai este în melodramele lui Pixérécourt. Interesul pentru eroul-actor și pentru lumea teatrului ca spațiu dramatic descinde din predilecțiile romantismului.

Caracterologic, eroina lui Pelimon, echilibrată și pe deplin lucidă, nu seamănă geniilor dezordonate de felul lui Kean (din piesa lui Dumas-tatăl). Funcțional, ea repetă însă situația personajelor de artiști persecutați din seria melodramelor de după 1830, dintre care iese în relief *Adrienne Lecouvreur* (1849) de Scribe și Legouvé, jucată la Iași, de către o trupă franceză, cu un an înainte de a apărea *Actrița din Moldova*. Subiectul celebrei piese franceze este total diferit de cel din „drama-vodevilă" a autorului român, dar figura centrală, profilul actriței demne care cade victimă intrigilor aristocratice, aparține, în ambele piese, aceleiași familii de roluri și aceleiași perspective etice.

Compartimentul cel mai dens al melodramei românești din secolul XIX cuprinde incipientele dramei istorice. Preluînd situații și personaje din cronicile naționale dar adaptîndu-le schemelor verificate ale genului, aceste piese se preocupă mai curînd de acumularea efectelor scenice decît de exigențele literaturii. Năzuința autorilor este de a se înscrie în linia istorismului romantic afectînd scrupulul autenticității documentare (prin trimiteri de subsol la surse) și accentuînd patetismul celor damnați. În fapt, lipsind adîncimea meditativă și fiorul poetic, sînt obținute doar aparențele tragicului prin alternarea discursului grandilocvent cu imaginile terifiante. În depozitele istoriografiei sînt căutate elementele necesare alcătuirii unui triunghi pasional în care intrigantul este contrazis de erou sub privirile femeii iubite. Cruzimea și imoralitatea personajului rău se potrivesc uneori domnitorilor-aventurieri ai secolului al XVI-lea, cel mai adesea însă boierilor-trădători, personaje care cumulează viclenia cu brutalitatea, favorizînd punerea în scenă a conspirațiilor și a accesoriilor acestora: deghizamente, ferocități, răsturnări neașteptate de situații.

Un exemplu tipic de melodramă istorică ni-l oferă *Radul Calonfirescu* „dramă vodevilă în 4 acte" (1854) de I. Dimitrescu Movileanu cunoscut mai ales prin comediile sale satirice. Lectura titlurilor pe care autorul le dă celor patru

Scanned with OKEN Scanner

„tablouri" ale piesei edifică de la început asupra manierei sale dramatice: I. ASASINI — *Cufundarea în Dîmboviţa;* II. RĂPIREA — *Haiducii pădurilor;* III. TRONUL. — *Intrarea în capitală;* IV. FURCILE. — *Răsplătirea domnească.* În cuprinsul acţiunii, schema-tip este realizată întocmai: un intrigant (spătarul Vintilă) unelteşte în umbră aspirînd, în acelaşi timp, la tron şi la inima tinerei Ancuţa. Iubitul acesteia, Radu Calonfirescu, aruncat în temniţă prin urzelile adversarului său, evadează şi-l previne pe Mihai-Vodă de pericolul conjuraţiei. Demoniacul Vintilă este ucis de Ancuţa, cu intransigenţa inocenţei, în vreme ce eroicul Radu va primi, ca răsplată voievodală, mîna fetei şi rangul de hatman. Peripeţiile se întreţesc cu repeziciune, neglijîndu-se însă disponibilităţile poetice ale cuvîntului. Literaritatea este abandonată ludicului elementar.

Încă mai evidentă ne apare desconsiderarea poeticului în drama *Blastemul* (1858—1859) scrisă şi jucată de actorul Costache Dimitriade. Este prima încercare de a dezvolta dialogal teatralitatea latentă a întîmplărilor din vremea lui Ştefăniţă-Vodă, eroul de mai tîrziu al mai multor opere dramatice. Scrisă într-un limbaj naiv, fără preocupări de stil, piesa lui Dimitriade aşază înapoia domnitorului, june irresponsabil dominat de senzualitate, silueta sinistră a unui intrigant (vornicul Vidraşcu). Manevrele acestuia duc la pieire pe cavalerul desăvîrşit Toader Arbore. Maria Stroici, iubita acestui erou neînfricat, rezistă la rîndul ei persecuţiilor lui Ştefăniţă. Episoadelor sîngeroase le urmează expierea prin moarte lentă a tiranului abject. Finalul reface — respectînd tiparul — ordinea morală, pedepsind pe cei răi şi deschizînd perspectiva unei ere liberatoare. Sensul educativ, relaţia cu preocupările actualităţii (ne aflăm în preajma actului Unirii) sînt reduse, ca şi în alte texte similare din epocă, de istoricizarea relativă a unei scheme de tip anistoric. Introduse în contextul cronografiei autohtone, într-o vreme care rememorează lecţia trecutului naţional, schemele melodramei sînt înconjurate de efervescenţele prezentului.

În această lumină trebuie cercetată şi piesa lui Theodor Codrescu, *Plăieşul logofăt mare*, scrisă (după precizările autorului) în 1846, jucată şi tipărită însă mult mai tîrziu. Vechiul

Scanned with OKEN Scanner

motiv oriental al omului de rînd ajuns — peste noapte — într-o înaltă dregătorie este transpus în zilele lui Despot-Vodă.

Plăieșul Stan Corbul găzduiește în casa sa dintr-un sat de munte doi boieri necunoscuți, rătăciți din cauza furtunii, cărora le dezvăluie punctul său de vedere cu privire la stîrpirea nedreptăților din țară. Unul dintre oaspeți este chiar Vodă, care a doua zi îl aduce pe curajosul bătrîn la Suceava, unde-l numește mare logofăt, dorind să-i demonstreze că bunele intenții sînt greu de tradus în viață. Dar Stan își îndeplinește funcția cu toată strășnicia, neșovăind să-l judece pe Despot însuși și să-l condamne la moarte pe propriul său fiu, Niță. Acesta într-un gest cavaleresc luase asupra sa, o crimă pe care o săvîrșise altul. Totul se termină însă, cu bine, Niță, salvat în ultimul moment, se va căsători cu femeia mult iubită iar onestul plăieș va fi confirmat în slujba de împărțitor al dreptății. Această istorie imaginară, pledînd pentru o lume în care „privilegiile sunt moarte“ și „nu este decît o lege pentru toți“, respiră atmosfera epocii pașoptiste în scenele declarative, mai ales în final. Parabola socială este însă întunecată de situațiile melodramatice (o fată simplă înșelată de un mare boier, întîlniri de amor transformate în capcane etc.), în vreme ce generozitatea ideilor este redusă de recitativul pedestru.

Un procedeu caracteristic pentru tehnica dramaturgică a epocii poate fi deslușit în *Matei Basarab sau Dorobanți și seimeni*, o complicată dramă în versuri a prolificului Baronzi, în care dinamica scenelor violente alternează cu lungi pasaje de dialog oratoric. Paralel cu înfruntările tipice dintre domn și boieri, evoluează un trio desprins din melodramele „clasice“. La prima vedere ciocnirea frontală îl opune pe Matei Basarab dregătorilor săi venali: Radu Armașu și Bragandi. Pe măsură ce acțiunea avansează, curiozitatea cititorului este însă captată de *misterul* care-nconjură relațiile dintre Doamna Elena, tînărul Romiel și un personaj enigmatic prin excelență, Omul din răspîntie. Provocînd confuzii cu urmări ireversibile, acest nucleu tainic împinge în planul secund tema istorică, împreună cu semnificația ei umană, pentru a scoate în evidență trama melodramatică.

Scanned with OKEN Scanner

Tensiunea este menținută pînă în ultimele clipe, cînd dezlegarea precipitată a firelor dezamăgește îndelungatele așteptări. Versurile, corecte, depășesc rareori discursivitatea rece, fastidioasă:

O, umbre mult iubite, o voi părinții mei
Tu bravule-ntre oameni, tu bravă-ntre femei,
Voi zaceți în repaus, în liniște,-n tăcere
Și nu știți că eu sufăr în lacremi și-n durere!

Chiar și fără de har, truda versificării înalță întrucîtva textul lui Baronzi introducînd în elaborație preocuparea pentru elevația poetică.

Melodrama istorică își prelungește prezența, sub înfățișări variate, pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea. În deceniile cinci și șase ea participă util la procesul de formare a limbajului tragic chiar și atunci cînd prelucrează scheme străine. Relația dintre rețetele de succes ale „pantomimelor dialogate" și interesul pentru istoria națională provoacă un curs caracteristic acestor melodrame înlesnind declamația patriotică și introducerea în scenă a personajelor de extracție populară.

La o vîrstă literară care nu permitea încă abordarea tragismului autentic, dramaturgia românească exersează lecțiile melodramei în fața unui public care-și conciliază firesc ardența partizană cu gustul său încă foarte viu pentru spectacolul emoțional. Portretele eroice și luptele [1] trecutului național vor coexista așadar cu mecanismul rutinar al intrigilor romanțioase.

3. DRAMA ISTORICĂ ȘI MARILE MODELE TRAGICE

Influența romantică s-a exercitat asupra începuturilor dramaturgiei românești cu temă istorică în mod progresiv. Mai întîi, ea a acționat prin subsolul populist al speciei,

[1] Relatarea marilor bătălii istorice ocupă un loc important în piesele de structură melodramatică scrise în jurul anilor 1848 și 1859. Unele drame semnalează din titlu tendința resuscitării momentelor de glorie (*Fragment de operetă a lui Ștefan cel Mare — O linie trasă din ajunul războiului de la Valea Albă* de C. Z. Halepliu, tipărită în

Scanned with OKEN Scanner

mai cu seamă prin efectul modelator al melodramelor tîrzii, chiar și al celor deghizate, cum erau „dramele în proză“ ale lui Victor Hugo. Odată cu *Răzvan și Vidra* avea să fie atins nivelul superior al filonului romantic, îndrăznelile formei fuzionînd cu dilemele din adînc ale omului modern.

În mod firesc pentru o eră de construcție a genului, acest prag înalt a fost precedat de investigări variate ale formelor de expresie.

Dacă receptarea modalităților melodramei a ridicat mai puține dificultăți în raport cu stadiul atins de evoluția limbajului artistic, tentativele de abordare a modelului clasic ca și aspirația către mecanismul tragediilor shakespeariene, limitate de stadiul incipient al experienței, au permis doar recunoașteri parțiale ale terenului, verificări timide ale instrumentației marilor tragedii care au precedat romantismul.

Drama *Mihul* de Nicolae Istrati, tipărită în 1850 și reprezentată în 1852, considerată (greșit), pînă nu demult, drept cea dintîi piesă istorică românească [1], se apropie prin destule elemente de tiparul romantic, dar așază în centrul conflictului o dilemă corneliană și are curajul abordării unui dialog în *vers alb*, care oscilează între exemplul shakespearian și cel al teatrului antic. În jurul acestei îndrăzneli, versificația teatrală fără rimă, s-a aprins o vie discuție în presa vremii, cu admiratori și acuzatori (G. Sion) pasionați. Acțiunea piesei („ o trăsătură din rezbelul lui Ștefan cel Mare cu Matei Corvin, regele Ungariei“) pleacă de la cutezanța unui tînăr fără nume și fără avere (Mihul) de a o răpi pe Victoria, fata pîrcălabului Gligorcea. Judecat de consiliul pîrgarilor și trimis în oaste, eroul cucerește prin comportarea sa curajoasă în lupta de la Baia considerația generală, înnobilarea și dreptul la mîna fetei. În decoruri sobre, care resping pitorescul, dialogul este însuflețit de ardoarea patriotică a confruntării cu inamicul. Ideea fundamentală a dramei lui Istrati, de sorginte pur clasicistă,

---

1850; *Bătălia de la Călugăreni* de Vasile Maniu, reprezentată în 1859). Altele evocă în cuprinsul acțiunii campania transilvană a lui Mihai Viteazul, victoria de la Finta etc.

[1] Cum am văzut mai sus, prima dramă istorică din literatura noastră potrivit stadiului actual al cercetării, este *Petru Rareș* de G. Asachi (textul din 1837).

stă în condiționarea morală a fericirii, cu ecouri multiple din *Cidul*.

Dezvoltarea acestui principiu se înscrie însă ferm în istoria națională. Mișcarea generală este dominantă, prefigurînd tehnica „personajului absent", de umbra marelui Ștefan. Suflul poetic, artificial și anevoios, se sprijină pe dialectica sentimentelor. Nicolae Istrati, care în prefața piesei își refuza singur orice veleitate literară, are meritul de a fi introdus în circuitul unei dramaturgii juvenile, una dintre primele încercări de temperare clasicizantă a melodramatismului.

Intenții clasicizante pot fi întîlnite și în *Moartea lui Radu VII de la Afumați*, piesă în versuri de I. N. Șoimescu (tipărită în 1854), la care ne-am mai referit, în treacăt. Cu mulți ani mai tîrziu, autorul acestei drame avea să supună unei analize necruțătoare *Despot-Vodă* de V. Alecsandri în numele codului clasic, pe care-l admitea modificat doar de „modernitatea" lui Shakespeare. În tinerețe, fusese după cîte se pare, credincios acelorași principii, cînd, la patru ani după *Mihul* (de N. Istrati), compune prima sa încercare dramatică. Șoimescu, versificator diletant, se străduiește să construiască teatral, după tipic, o ipoteză verosimilă a opoziției dintre pasiune și obligația morală. Vlad, fiul lui Radu de la Afumați, este îndrăgostit de Despa, fiica boierului Drăgan, unul dintre capii complotului care se urzește împotriva domnitorului. Prins între dragostea sa pentru odrasla trădătoruîui și simțămîntul filial, dublat de devotamentul cavaleresc pentru coroană, Vlad va încerca zadarnic să se sustragă destinului. Nunta secretă a celor doi tineri se transformă într-o cursă diabolică, în care își găsesc moartea toți protagoniștii tragediei (Radu, Vlad, Despa). Finalul shakespeareian încheie o piesă care, plecînd de la un subiect racinian, nu se sfiește să recurgă, pe parcurs, la mijloacele micului romantism (complot, travestiuri etc.).

Încercările, mai mult sau mai puțin meritorii, ale pieselor românești din secolul al XIX-lea, de a capta vibrația tragică înregistrează prima împlinire în 1864, cînd Alexandru Depărățeanu își tipărește drama sa *Grigore-Vodă, domnul Moldowei*. Destinul nedrept al acestei piese remarcabile a fost provocat într-o bună măsură de marile ei am-

Scanned with OKEN Scanner

biţii. Concepută amplu, într-un sistem de relaţii continue între acţiunea istorică şi infrastructura filozofică, scrisă în alexandrini încărcaţi de metafore, drama lui Depărăţeanu nu izbuteşte să-şi menţină neştirbit altitudinea, cunoaşte căderi brusce de respiraţie şi scăderi deconcertante ale suflului poetic. Adversarii n-au avut dificultăţi în alegerea unor citate compromiţătoare. Din text nu lipsesc inadvertenţele lexicale şi nici stridenţele de tot felul, mai cu seamă timbrul emfatic. Privită în întregul ei, piesa ne apare însă ca o tragedie autentică, de o certă originalitate, luptînd din greu cu neajunsurile unui limbaj dramatico-liric încă neevoluat. Unul dintre puţinii apărători ai acestei opere a crezut chiar (după o jumătate de secol) că „*Grigore-Vodă* ridică edificiul unei drame istorice care însemnează în literatura noastră un vrednic început şi un punct de plecare care nu va fi întrecut decît cu mulţi ani mai tîrziu“ deoarece, „situată pe aceeaşi linie cu *Răzvan şi Vidra* şi cu *Vlaicu-Vodă* (. . .) suportă comparaţia fără ca în urma ei să apară scăzută“.[1] Eminescu o considerase „o genială aruncătură pe hîrtie“ iar Al. Davila credea în 1912 că, nereprezentată încă, piesa merită să cunoască examenul scenic.[2] Faptul că alte puncte de vedere au părut să-i anuleze valoarea se datorează poate cercetării grăbite a unui text de un profil dramatic complex, în multe privinţe diferit de cel al dramelor paşoptiste. G. Călinescu considera că autorul nu posedă „simţul istoric“, „scenele“ sale fiind lipsite de „culoare locală“. Lăsînd deoparte examinarea de fond a acestei obiecţii, trebuie observat că Depărăţeanu a construit o piesă în care elementele romantice, umplu un spaţiu shakespearian. Acţiunea se petrece în Iaşi, dar atît oraşul, puternic prezent în acţiune, cît şi palatul domnesc nu devin decoruri de pitoresc local. Piaţa publică şi sălile palatului alcătuiesc împreună *locul tragic*, în cuprinsul căruia dospeşte o crimă infernală, un act care contravine moralei umane. Meritul principal al dramaturgului constă tocmai în elaborarea convin-

[1] Al. Ciorănescu, *Alexandru Depărăţeanu. Studiu critic*, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1936.

[2] Trebuie relevată şi analiza favorabilă din studiul introductiv al lui Dumitru Bălăeţ la ediţia Alexandru Depărăţeanu, *Scrieri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

gătoare a atmosferei unei lumi care și-a pierdut puritatea (în care „ceva este putred"), fără ca, prin aceasta, să fi compromis originalitatea caracterelor și nici contextul național și social.

Edificiul dramei se compune din trei situații concentrice, supuse aceleiași teme generice: opoziția dintre individualismul egocentric și formele, mai mult sau mai puțin generoase, ale altruismului, ale disponibilității spre ceilalți. Sub semnul acestei antiteze morale stă triada situațiilor esențiale ale dramei: conflictul care-l opune pe voievodul demofil unui grup de boieri setoși de privilegii, dilema interioară a unuia dintre complotiști (căminarul Costache) care s-a îndrăgostit de fiica voievodului și, în sfîrșit, pasiunea unei evreice (Rebeca) pentru un creștin, provocînd oscilația între respectul datorat tatălui și salvarea celui iubit.

Povestea (reală) a uciderii lui Grigore-Vodă rămîne în planul retras al acțiunii, dar fără a o părăsi nici o clipă, mit al *faptei abominabile* care nu poate fi oprită într-un univers viciat în substanța lui. Ridicînd în fața crimei opreliști succesive (premoniții, defecțiuni ale conjurației, acțiuni disperate de ultim moment) autorul evidențiază inconsistența lor față de forța malefică, inerentă locului și timpului. Imbrohorul, trimisul sultanului care, sub înfățișări mincinoase, îl atrage pe Vodă în mreaja funestă, rostește puține replici, fiind alcătuit ca personaj mai ales din tăceri și absențe amenințătoare, ireductibil în funcția sa de instrument ucigaș. Tonalitățile macabre, versul nervos și satiric îi reușesc mai cu seamă lui Al. Depărățeanu, ca și retorica prevestirilor sumbre:

Aleargă lume, aleargă! cu rîsuri, cu strigare,
Cu pompă, cu paradă, cu torțe, cu fanare,
Azi p-unul, mîine p-altul cu flori să priimești
Aleargă! pe pasagiul cavazilor turcești,
Moldovo, curge lapte și miere! Ieși-nainte
Arapilor ce-ți calcă cu caii pe morminte,
Și zi-le prosternată sub ei: „Bine-ați venit!
Pilaf de jaf, de sîngiuri, d-omoruri v-am gătit;
Veniți! masa e-ntinsă, veniți! boierii mari
Sunt înșiși, astei mese, maeștrii bucătari!

Pe acest fundal mitic se profilează dramele individuale și, în primul rînd, aceea a căminarului Costache, erou fermecător și impetuos, captivat de frumusețea domniței Elena și urmărit de devotamentul pătimaș al Rebecăi. Monologurile întinse sînt întrerupte de abile întorsături ale mișcării, într-o succesiune rapidă a situațiilor care menține tensiunea la temperaturi înalte. Destinele tragice se împlinesc pînă la capăt. Grigore va fi ucis în ultima scenă. Rebeca moare în închisoare, victimă a unei pasiuni care contrazice spiritul vremii. Costache, smuls în ultimul act din jocul iluziilor, cunoaște nefericirea eșecului. Eforturile sale de a zădărnici omorul se irosesc în fața teribilei forțe a inumanului. În atmosfera densă a tragediei se profilează, pe lîngă eroii centrali, alte cîteva caractere trăind prin autenticitatea contradicțiilor interioare: poetul Dărmănescu, bufon insolit pendulînd între josnicie și înțelepciune; cămătarul Isac, fascinat de aur și torturat de dragostea pentru fiica sa rătăcită; Branta spătarul, intrigant care-și răscumpără păcatele în clipa morții. Drama lui Al. Depărățeanu, imitîndu-l pe Hugo, urcă în repetate rînduri către predilecțiile shakespeariene ale autorului lui *Cromwell*, cu îndrăzneli care-l conduc către originalitate.

Reminiscențe de lectură din Shakespeare (dar și din Goethe într-un monolog din piesa *Ștefan Georgie Vodă* . . .) găsim și în lungul șir de compoziții dramatice fastidioase tipărite de D. Bolintineanu în 1867—1868, prea haotice pentru a depăși categoria curiozităților de gen, prea tîrziu venite pentru a mai participa la acumulările care au precedat apariția primei capodopere a teatrului istoric românesc: *Răzvan și Vidra*.

Cap. VII

B. P. HASDEU

Hasdeu este întemeietorul de fapt al teatrului tragic românesc, chiar dacă tentativele prealabile nu lipsesc. Ceea ce izbutește acest pasional erudit este întîia noastră dramă de rezonanță gravă în care relația dintre formă și fond devine indisolubilă.

Pasiunea pentru teatru se pronunțase încă din primele încercări literare ale lui B. P. Hasdeu. Printre manuscrisele rămase din absoluta junie, găsim două proiecte dramatice: *Arbore* și *Domnița Roxana* (aceasta din urmă în două variante). Avem de-a face, evident, cu primele pagini ale unor drame amplu plănuite, cu subiecte extrase din cronicile Moldovei. Teatrul l-a captivat pe Hasdeu mai întîi ca modalitate de comentare a comportării omului în istorie, de resuscitare a trecutului în reprezentări esențializate. Cu drama sa capitală, *Răzvan și Vidra* (1867), el supune situațiile istorice forței integratoare a reveriei.

Realitatea unui timp dominat de privilegiile boierilor este răsturnată de *ficțiunea* cutezătoare, în vreme ce măreția aparține individualităților lirice, cu largi resurse imaginative.

Într-un mecanism social feudal, nobilii apar prozaici și ridicoli. Răzvan nu ține seama de realitate, trăind potrivit visurilor Vidrei și ducînd după el grupul țărănesc al conștiințelor autentice.

Într-unul din principalele sale studii literare, scris cu patru ani înaintea dramei *Răzvan și Vidra* (*Mișcarea lite-*

Scanned with OKEN Scanner

relor în Ieşi), Hasdeu susţine, printre altele, superioritatea *dramei istorice* în privinţa regăsirii dimensiunilor autentice ale unui timp. Delimitarea se face nu numai faţă de istorie care este „prea sistematică", dar şi faţă de romanul istoric, considerat ca „prea monoton" pentru a reface „repegiunea adevăratului trai". Prin urmare, „drama şi numai drama e în stare a reproduce viaţa umană cum este ea, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului". Este vizată, aşadar, o reconstituire *obiectivă* în tipologii edificatoare, caracterele dramei istorice fiind construite printr-o laborioasă documentaţie asupra epocii, subsumată apoi tiparelor unor serii psihologice unanim recunoscute. Interesul pentru istorie al dramaturgului este justificat, în studiul citat din 1863, tocmai prin capacitatea de a da conflictului o bază de adevăr, compusă din date controlabile, susţinută pe documente irefutabile. Arbitrariul unei imaginaţii haotice, nedisciplinată de studiu, îl oripilează pe Hasdeu, care critică dramele lui Asachi mai ales pentru că le lipseşte cercetarea „epocii dramatizate din toate punctele de vedere". Chiar şi după ce va atinge maturitatea artistică iar invenţia va covîrşi informaţia, concentraţia faptelor sigure se va realiza metodic.

Încă înainte de a-şi pronunţa aceste opinii în cercetarea critică despre *Mişcarea literelor în Ieşi*, dar în paginile aceleiaşi publicaţii (*Din Moldova*, apoi *Lumina* — 1862), Hasdeu publică „tragedia istorică într-un act" *Răposatul postelnic*. Piesa este, literar vorbind, de un interes minim, dar, recitită cu atenţie, începînd de la prefaţa sa ambiţioasă şi terminînd cu numeroasele trimiteri la marii dramaturgi ai lumii, acest text (după cîte ştim, nereprezentat vreodată) ni se înfăţişează ca o aplicaţie didactică a concepţiei autorului despre drama istorică. În textul care precede piesa, fervoarea teoretizării cîştigă spaţiu în aceeaşi tonalitate polemică care caracterizează stilul articolelor lui Hasdeu. Aici întîlnim — între altele — o formulare limpede a rădăcinilor naţionale pe care cadrul istoric le asigură dramei. Un raport este, astfel, stabilit între dimensiunea *istorică* a tragediei ca izvor al „carapterului năciunale" şi elevaţia *poetică* derivată de aci, care declanşează „efeptul dramatic" şi ridică drama la universalitate. Predilecţia pentru teatrul

Scanned with OKEN Scanner

istoric se justifică aşadar prin necesitatea dobîndirii specificului naţional, cale obligatorie de acces spre valorile eterne. Se afirmă, în continuare, ca o condiţie a dramei autentice, menţinerea relaţiei dintre un microcosm temporal [1], care condensează adevărul vieţii (şi care prin abordarea unui material istoric capătă o concentraţie verificabilă ştiinţific) şi marele univers al valorilor umane „cosmopolite". Găsim totodată aici o reflectare evidentă a oscilării lui Hasdeu, alături de alţi contemporani români, între febrilitatea romantică a rostirii adevărului vieţii şi aspiraţia spre formele clasice, spre empireul umbrelor veşnice.

În prefaţa la *Răposatul postelnic*, este plănuită, în acest spirit, o combinare proporţionată a lui Sofocle cu Shakespeare, în vederea constituirii unui cod dramaturgic pe deplin convenabil autorului. De la Sofocle erau, astfel, reţinute „simplitatea intrigii" şi „patosul" exprimării sentimentelor capitale, a „mişcărilor eroice", în vreme ce Shakespeare procura diversificarea caracterelor (varietatea „persoanelor dramei") şi simbioza tragic-comic („contrastul dintre sublim şi bufon"), ca fiind proprie „vieţii zilnice". Hasdeu prefera, aşadar, o construcţie a dramei care, excluzînd barocul, să desemneze conflictul în linii esenţiale, însoţind însă mişcarea naturală a unei caracterologii variate cu expresia patetică, potrivită simţămintelor majore. Se deschidea astfel un drum care, plecînd de la întîmplările individului, să dobîndească aura universalităţii. Un romantic năzuind spre obiectivitate şi un temperament pasional tinzînd către seninătatea olimpiană se pregăteau — filtrînd miresme şi substanţe — să dea teatrului românesc prima dramă istorică de o netăgăduită originalitate.

În cîteva dintre notele strînse la subsolul înţesat de uimitoare trimiteri al piesei *Răposatul postelnic* [2], găsim referiri la „fondul filozofic" al dramei, pe care autorul îl considera de pe atunci inerent tragediei. De altminteri, chiar compoziţia decorului în această piesă facilita cores-

[1] *„Tragedia mea este istorică în acel înţeles că ea reprezintă caracterul politic şi morale al unei epoce . . .".*

[2] Cultura tînărului Hasdeu se dovedeşte impresionantă şi în domeniul literaturii dramatice, căci sînt (în 1862) citaţi — adesea în limba originală — Aristofan, Plaut, Terenţiu, Shakespeare, Corneille, Goethe, Beaumarchais, Manzoni ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

pondența transparentă între momentele care se petrec în uliță și comentariile rostite în locuința postelnicului. Privind pe fereastră, unul dintre eroi, Spancioc, convertește cu mare grabă imaginile din planul străzii în neașteptate reprezentări simbolice: „O! lume, lume! Ori că mă uit în stînga, sau că privesc în dreapta — lumea-i tot aceia! Ce de mai ciobotari! ce de mai făclieri! ce de mai aprozi și Florice! Numai copilul crede că omul nu dorește moartea aproapelui său!“ ș.a.m.d.

Rămasă deocamdată în stadiul bunelor intenții, tendința de a revela semnificațiile generale ale „efeptelor“ dramei capătă mai tîrziu la Hasdeu o împlinire superioară. De pe acum însă, o asemenea căutare stăruitoare a înțelesurilor globale, cu cîțiva ani înainte de cristalizarea „direcției noi“ a Junimii, atrage atenția. *Răposatul postelnic* tinde evident să devină o dramă a *urîțirii lumii* prin degradare, o tragedie a căderii îngerilor în spațiul unui secol decadent.

Interesul vădit și afirmat al lui B. P. Hasdeu pentru istoria românească a secolului al XVI-lea a fost relevat adesea. Scriitorul este de-a dreptul fascinat de acest veac faraminos, pe care printr-un recul paradoxal, îl detestă cu o forță ieșită din comun. Principial, el vede galeria domnilor de după 1504 ca o diabolică suită de umbre malefice, opuse — într-un fel sau altul — marelui Ștefan. De fapt, ni se descrie un imperiu al descompunerii ideii de om, eroii lui Hasdeu (Arbore, Șerpe, Răzvan) subliniind, prin acțiunile lor temerare sau prin grandoarea jertfei, caracterul tragic al unor destine potrivnice epocii infernale în care au fost proiectate. Damnați, ei sînt siliți să accepte scăderea spirituală a secolului care se îndepărtează cu fiecare an de excelența morală a domniei lui Ștefan. În culori tari, cele două tărîmuri istorice se află total despărțite, ca universuri etice disparate. Trăsătura definitorie a veacului al XVI-lea va deveni astfel „precumpănirea egoismului“. Moțoc (care apare în piesa *Răposatul postelnic*, în *Ursita* și în două dintre poeziile lui Hasdeu[1]) este figura tipică a acestor vremi în

[1] *Vornicul Iancu Moțoc*; *Ștefan Tomșa și Vornicul Ion Moțoc în prinsoare la Leopoli.*

Scanned with OKEN Scanner

care vitejia dezinteresată a fost înlocuită cu îndrăzneala cinică.

Cînd în 1867 scriitorul dă la iveală capodopera sa *Răzvan şi Vidra* (la prima reprezentare intitulată *Răzvan-Vodă*), această viziune a istoriei ca spaţiu al dilematicii etice capătă nu numai amploare ci şi stabilitate. Plecînd de la un fapt istoric (aşezarea în scaunul Moldovei la 1595, într-o domnie de numai patru luni, a lui Ştefan Răzvan) şi imaginîndu-şi ce vor fi fost etapele anterioare ale drumului pînă la tron al unui ţigan eliberat din robie, Hasdeu fixează în cele cinci acte ale dramei diagrama, în perspectivă morală, a unei „tragedii a omului". Poate pentru a accentua structura epopeică a dramei, autorul o împarte în *cînturi* (acte), fiecare dintre ele constituind o etapă în ascensiunea către glorie a eroului central şi, nu mai puţin, cîte o treaptă în metamorfozarea dorinţei justificate de a-şi revela valoarea într-o exaltare orgolioasă, care dizolvă, cu fiecare pas, îndreptăţirea principială. După ce, în primul cînt, Răzvan îşi pierde libertatea, fiind pedepsit paradoxal pentru un act generos, el intră într-un conflict total cu nonsensul legislaţiei sociale. Îl găsim apoi în haiducie (cîntul II), văzută ca o rezervaţie (precară) a fericirii pierdute. În codru, fugarii din lumea organizată joacă scenariul unei ordini inverse, în care privilegiile şi averile sînt înlocuite cu dreptul natural. Cînd, începînd din cîntul III, Răzvan — sub îndemnul iubitei sale Vidra (nepoată a lui Moţoc) — încearcă să împace aspiraţia sa spre o lume egalitară, în care valoarea nativă se impune firesc, cu mecanismul unui univers închis între convenţii şi restricţii, tentativa sa simplă şi clară va căpăta conţinutul viciat şi confuz al setei de putere. O briză shakespeariană trece peste contradicţiile dureroase ale eroului hasdeian însoţindu-l, de-a lungul episoadelor în care înzestrarea sa excepţională e pusă în slujba mercenariatului, către ultimul act, unde dobîndirea domniei prin felonie şi pierderea tronului prin trădare se succed într-un ritm precipitat, devin aproape simultane, par a se suprapune într-o încremenire înfricoşată.

Este uşor de observat că dinamica piesei este legată de trecerea unui *grup caracterologic* cu funcţii fixe prin locuri scenice în care lumina se schimbă, modificînd jocul de umbre

Scanned with OKEN Scanner

şi claritǎţi. Grupul se formează în primele două cînturi, avînd în centrul lui pe Răzvan, însoţit de duhul său malefic (Vidra) şi de satelitul grotesc Sbierea. Suita corală alcătuită din ţăranii Răzaşul, Vulpoiu şi Moş Tănase urmează îndeaproape triada centrală, reflectînd şi prelungind într-un intens cromatism, sensurile fiecărei secvenţe. Başotă, personaj cu apariţii intermitente, aduce în scenă spectrul abominabil al forţei obtuze.

În repetate rînduri s-a vorbit despre opoziţia de planuri din *Răzvan şi Vidra*. Plecîndu-se de la o interpretare discutabilă a unor fraze din prefaţa autorului la ediţia din 1867, s-a considerat că, într-o împărţire deliberată, actele I şi II sînt preocupate de „planul social", în vreme ce ultimele trei „cînturi" ar aparţine unui „plan psihologic". În realitate, Hasdeu nu face în prefaţa sa decît să arate că în primele tablouri „s-a încercat a face pe cît se putea mai plastică" „lupta de ură între boieri şi popor". Totodată el precizează — şi aceasta este cu mult mai interesant — că în întreaga operă a avut în vedere „două preocupaţiuni *deopotrivă importante* (s.n.), istoria epocii în genere şi istoria lui Răzvan în parte". Îngemănarea celor două preocupări este continuă, cu unele schimbări de accente. Avem de-a face cu o simbioză justificată estetic, şi nu cu o dicotomie fermă. Încă în introducerea la *Răposatul postelnic*, caracterizîndu-şi personajele, Hasdeu le dorea „copiate de pe natură", dar nu în sensul unui realism îngust, căci încadra „carapterele" în „psycologie", căutînd suma unor adevăruri individual-umane, egale cu cele extrase din documentaţia istorică. Pînă la urmă, devine limpede că dramaturgul, urmărit de ideea unei reconstituiri obiective a lumii prin documentare, considera investigaţia sufletească ca o latură componentă a studiului naturii şi, schematizînd doctoral, rămăsese încredinţat că respectarea raportului dintre istoric şi psihologic asigură, pe de o parte, reflectarea autentică a unei vremi, pe de altă parte, refacerea unor *tipuri psihice* specifice acelui timp. Psihologia rămîne multă vreme pentru Hasdeu o disciplină a tipologiilor umane, înlesnind încadrarea individualităţilor în categorii de caractere. În *Răposatul postelnic*, Şerpe ar fi trebuit să devină — în intenţia autorului — „typul boierului mol-

Scanned with OKEN Scanner

dovean din suta a XV", spre deosebire de leatul sufletesc al boierilor „moţocieni", opuşi şi lui Spancioc, acesta gîndit ca „om de transăciune".

Răzvan şi Vidra este, firește, ceea ce se cheamă o dramă istorică, căci își dezvoltă înțelesurile printr-o poveste extrasă din cronici și, după definiția dată genului de Hasdeu, „reprezintă carapterul politic și morale al unei epoce", iar „principalele sale personagiuri poartă numeni reali" [1]. Că, dincolo de resuscitarea unor pagini de letopiseț, se profilează sensuri generale nu încape îndoială, dar, pentru a le descifra, este necesar să plecăm de la substratul liric al acestei bucăți romantice. Efortul de obiectivizare al autorului disciplinează o stare de spirit personală, care invadează documentele și documentarea. Mai aproape de Eminescu decît de Alecsandri, prin grandoarea titanică a eroilor, ca și prin condiția meditativă a închipuirii artistice, Hasdeu cugetă și analizează intens pe marginea unor destine exemplare. Este momentul să ne reamintim „dedicațiunea" în versuri pusă de autor în fruntea ediției a III-a a dramei și adresată soției sale. Versurile, închinate aceleia care „în zilele de sumbră poesie" făcea „mai ușor... suspinul", reconstituie momentul gestației, cînd „cumplita sărăcie și invidia vicleană" păreau să-nconjure o existență precară, în care „faclele nu mai luminau". Drama *Răzvan şi Vidra* se desprinde astfel din climatul marilor decepții pentru a se ridica la o viziune globală asupra existenței. O strofă mai cu seamă din această poezie cristalizează o tulburătoare dinamică elegiacă:

Mînia mizantroapă a omului în goană,
Sarcasmul infernal,
Le vezi în astă carte, înfipte-ntr-o icoană
Cu vîrful de pumnal!

Această invocație demonică ne atrage încă o dată atenția că drama lui Răzvan poartă într-însa intenții ce depășesc considerabil tabloul pilduitor de epocă și simpla evocare în spirit pașoptist rectiliniu. Avem de-a face cu o dezvoltare interioară a idealurilor generației lui Bălcescu. O comunicare

[1] Din prefața la *Răposatul postelnic* (în *Din Moldova*, nr. 6, 1862, p. 81—84).

ascunsă se stabilește între imperativele social-naționale al epocii și „răul sufletesc" al scriitorului, sensibilitatea ultragiată a individului superior, vibrînd intens la suferințele iscate de conflictul cu o lume injustă. Este evident că drama *Răzvan și Vidra* nu se oprește la schema polemică a comparației trecutului cu prezentul și nici numai la deplîngerea „luptei de ură între boieri și popor". Decepția unei conștiințe lezate, a unor avînturi sancționate de o realitate dură, cinică și descurajantă, operează intens asupra întregului poem dramatic. „Caracterul înfocat, generos, eroic și impresionabil" al lui Răzvan prefigurează titanismul eminescian. Destinul eroului, urcînd treptele dureroase către înțelegerea erorii săvîrșite, existența văzută ca o zadarnică „goană" spre împlinire, împinsă de „mînia mizantropă" a eroului conștient de superioritatea sa, fără a diminua programul etic și social al piesei, îl potențează liric, nuanțîndu-l într-o reverberație impresionantă a pătimirilor individuale.

Am văzut că la rădăcina dramei se află o confuzie fatală, provocată tocmai de deturnarea unei porniri pure, „eroice" (afirmarea „*dreptății* și apărarea *libertății*") într-o cursă către victoria egotistă a persoanei. Răzvan apare, în primele două „cînturi", ca un atlet al revoltei generoase, încriminînd prin pamfletele sale versificate decăderea morală a stăpînirii, coalizînd apoi, ca haiduc temut, un grup simbolic al obidiților. Pînă aici, eroul își îndreaptă „mînia" pe calea protestului solidar, preocupat de restabilirea valorilor etice ale umanității. Preferința autorului pentru Răzvan și implicarea — prin urmare — în dramă a „chestiunii robiei țiganilor" trebuie înțeleasă nu numai ca un reflex al locului important pe care l-a ocupat în epocă abolirea acestui fenomen repugnant. Motivul romantic al țiganului, evocare pitorească a libertății individuale fără țărmuri, a circulat intens în operele unui mare număr de scriitori din secolul al XIX-lea. În desemnarea contradicțiilor dintre visul de eliberare al omului și pericolele unui sumbru univers, silueta peregrinului boemian a evocat adesea ideea detașării de rigorile unei ordini sociale statornicite. Răzvan nu este totuși un erou fără țară. El exprimă, adesea, sentimente acut ro-

[1] V. *Prefața* autorului la ediția din 1867.

mânești, dar obîrșia sa colorează intens, pe de o parte, dorul de libertate al unui rob prin naștere, pe de altă parte, ostilitatea față de supunere și umilință a unui descendent dintr-o stirpe familiară cu necuprinsul. Un individualism umanitar, care proslăvește — în bun spirit schilerian — *noblețea meritelor* unui paria, este opus egocentrismului blazoanelor pîngărite de setea unei îmbuibări triviale, degradante. Traiectoria personajului pleacă de la sublim, pentru a sfîrși în patimă deșartă. Eroul neînfricat slăvind Femeia, la care tinde ca spre o culme a creației divine („De cînd pe dînsa o făcuse Dumnezeu, / El nu mai face nimica fermecat de lucrul său"!), întîlnește în perechea providențială reflexul propriei sale dorințe de afirmare, dar un reflex impur. Ceea ce pentru robul slobozit slujea necesitatea eliberării prin succes, imensa sa forță umană, este pentru jupîniță un corolar activ al trufiei. Atingerea unui obiectiv (gradul de *căpitan* de pildă) nu este însoțită, la Vidra, de bucuria victoriei. Satisfacția biruințelor parțiale este imediat absorbită de noua dorință. Urcușul spre glorie, conceput de Răzvan ca drum al autodezvăluirii sale valorice, devine în viziunea femeii o escaladare a imposibilului. Eroina, sedusă de vraja puterii, dorind să depășească mediocritatea printr-o înălțare continuă, ne apare lipsită de valențele unei spiritualități superioare. Scînteia vie a ridicării lui Răzvan la lupta pentru umanitate este, astfel, covîrșită de morbul infernal al veacului lui Moțoc, prototip al aventurierului cinic, resuscitat în orgoliul nemăsurat al nepoatei sale. Universul degenerescent în care Hasdeu își încadrează dramele sale istorice sufocă inițiativele generoase, contaminînd spiritele înalte. Destinul implacabil își pierde treptat configurația enigmatică, căci soarta nemiloasă care-i doboară pe eroi se zămislește în viața lor interioară, ca rezultat al unui proces de alterare a conștiințelor.

Un rol important în pronunțarea „sarcasmului infernal" care însîngerează icoana lui Răzvan îl ocupă paralela tragicomică pe care o descrie avarul Sbierea, menținut, de-a lungul drumului parcurs de Răzvan spre damnațiunea finală, ca o imagine extremă a egoismului. Dat pildă de Vidra pentru ardoarea cu care își urmărește țelul ignobil, acest Harpagon, agitat și febril, dă monomaniei sale un sens di-

Scanned with OKEN Scanner

namic, urmărind nu numai păstrarea averii, ci, mai cu seamă, creşterea ei necontenită prin tranzacţii oneroase. Evadat din tipologia imobilă a clasicismului, personajul Sbierea circulă prin haosul veacului blestemat, ca reprezentant al unui viciu absolut, care se hrăneşte din propria sa substanţă. Relaţia caracterologică dintre Sbierea şi Răzvan, evidentă, începe de la opoziţia fermă, pentru a trece, odată cu contaminarea eroului principal, într-o însoţire caracteristică. Înfruntarea iniţială, menţinută pînă la apariţia Vidrei, cedează treptat şi se transformă într-un decalaj de intensitate a patimei egoiste, în care Răzvan mai agită încă, aparent, armele lui Don Quijote, în vreme ce Sbierea duce pînă la josnicie obezitatea lipsită de ideal a lui Sancho Panza. Nu încape îndoială că înlăuntrul relaţiei Răzvan-Sbierea este atins întîia oară la noi obiectivul romantic al îmbinării organice a tragicului cu comicul.

În arhitectura dramei *Răzvan şi Vidra* nu pot fi aşadar detaşate faimoasele două planuri. Observaţia social-istorică încadrează mereu prima noastră dramă de intensitate psihologică, într-o succesiune de tablouri spiralate, cu o respiraţie treptat modificată. Tirada dorului de ţară din cîntul IV, sau, dimpotrivă, peroraţia în favoarea Puterii, pronunţată de prezumtivul voievod (cîntul V), dezvoltă tendinţe profilate în tablourile iniţiale. Faptul că decoraţia exterioară a acţiunii se estompează odată cu dezlănţuirea marşului orb către mărire nu trebuie să ne înşele. Ultimele trei părţi ale poemului adîncesc considerabil elementele unui conflict expus mai întîi cu un exces de pitoresc descriptiv. Deschizînd marea serie a dramelor istorice româneşti, *Răzvan şi Vidra* se află şi la punctul de plecare al piesei romantice autohtone, de analiză a conştiinţei omului ca individ. „Dramul“ lui Hasdeu înseamnă pentru literatura noastră dramatică *Hernani* de Hugo şi *Antony* de Dumas-tatăl în acelaşi timp. Conflictul în evantai din primele două secvenţe (Răzvan contra tuturor inamicilor libertăţii) se complică interior, odată cu apariţia Vidrei, prin declanşarea unei opoziţii între pasiunea pură („ştefaniană“) şi patima egocentrică („moţociană“). Tabloul ultim închide ca într-un solemn apolog morala întregului conflict. Autorul manifestă o înţelegere vădită pentru caracterul fatidic al erorilor comise de corifeii

Scanned with OKEN Scanner

acestei aventuri, care se încumetaseră să dea un curs voluntar destinului. Entuziasmul evocării trecutului și protestul față de nedreptate încadrează în nuanțe variate această „bucată cinstită", cum o califica în 1877 Caragiale, poate tocmai pentru autenticitatea interioară neașteptată a unei drame de evocare istorică.

Dialectica tragică a dramei *Răzvan și Vidra* primește din adîncuri seva eflorescenței poetice. Hasdeu a izbutit întîia oară la noi să unifice compoziția versificată cu mișcarea dramatică. Înfrîngerea rezistenței cuvintelor, domesticirea vocabulelor capturate și înlănțuite în dialog nu este, desigur, totală. Ca edificiu, însă, piesa își înalță arcadele pe temeliile simbiotice ale lirismului literar-teatral. Suflul energetic al tiradelor nu elimină jocul nuanțelor, în vreme ce cascada metaforică este ferită de verbiaj. În cîntul IV, de pildă, pledoaria Vidrei în favoarea *visului* superior crește, capătă anvergură și complexitate prin repetarea obsesivă a cuvîntului-cheie într-o învolburare de mare efect acustic, care nu pierde din vedere funcția spectaculară a structurii scenice:

VIDRA: (. . .) *Vise!* Nu oricine poate să *viseze*-al Vidrei *vis!* ...
Cînd te-am întîlnit în codru și întîlnindu-te mi-am zis
Acest haiduc o să-ntreacă trîndăvita boierime,
Eu *visam* ... ș'astfel de *vise* altul nu *visează* nime
Cînd te-am smuls la lumea largă din ascunsu-ți adăpost,
Împingîndu-te-nainte, iarăș *visul* meu a fost!
Ș-acum eu *visez*, Răzvane, cînd mi se pare ciudată
Iubirea țării ce numai prin buruieni se desfată!

Cînd, la cîteva luni după premiera lui *Răzvan și Vidra*, Hasdeu publică în revista *Familia* o primă formă amplificată a dramei *Domnița Rosanda* (1867), reluare substanțial modificată a *Roxanei* din tinerețe, el încerca, desigur, o repetare a experienței. Depășind de astă dată prin materialul istoric limita veacului al XVI-lea, autorul rămîne însă pe pragul bunelor intenții. El intenționa, poate, prelungind în timp diatriba adresată egotismului „moțocian", să-i sublinieze sensul general. Ultima dramă istorică a lui B. P. Hasdeu, propunîndu-și să dea contur valorii morale a sacrificiului patriotic, schița, în același timp, ipoteze noi, față de operele ante-

Scanned with OKEN Scanner

rioare (române și polone) închinate destinului frumoasei fiice a lui Vasile Lupu. Retipărită cu modificări în *Revista nouă* din 1895 (sub titlul *Femeia*), această creație, în pofida cîtorva pasaje de un lirism somptuos și a unor siluete interesante, cum ar fi un Nicolae Milescu conceput ca „raisonneur" spiritual, rămîne o construcție schematică, în care marile decizii tragice survin fără motivație psihologică. Eroina piesei, iubindu-l pe principele polon Koribut, se jertfește pentru a salva țara prin căsătoria sa cu Timuș Hmelnițchi, fiul hatmanului cazac. În cele cinci acte ale dramei, iubitul Rosandei încearcă să-și recîștige mireasa pierdută, dar aceasta refuză de fiecare dată în numele unor varii ipostaze ale *datoriei*. Abia în ultimul act acest joc al zadarnicelor lupte dintre pasiune și virtute iese din tiparul clasicist (conturat fără adîncime) și face loc unei scene shakespeariene în care erotismul dezlănțuit provoacă fiorul poetic. Ca și în *Răzvan și Vidra*, Hasdeu introduce în text pasaje din lirica folclorică, încercînd să dea fundalului schimbător al acțiunii un liant de expresivitate națională. Dialogul tragic în proză pare să creeze autorului mari dificultăți. Obligația de a obține, dincolo de retorica versurilor, un limbaj de concentrație gravă stinghерește înclinația filoromantică a lui Hasdeu către patosul sentimental, vizibilă chiar și în scrierile istoriografice.

Raporturile cu proza teatrală se schimbă atunci cînd autorul *Domniței Rosanda* se simte îndemnat să scrie o comedie satirică. În *Ortonerozia* (1871—1872), reprezentată și tipărită în 1879 sub titlul *Trei crai de la răsărit*, este continuată și dezvoltată linia pieselor comice clasicizante ale lui Alecsandri. Față de autorul *Rusaliilor*, Hasdeu ne apare considerabil evoluat, mai cu seamă prin capacitatea de a stabili între tipologia clasicistă și ambianța istoristă un echilibru fertil. Proza dialogală capătă prin subțirimea ironiei o suculență cu virtuți caracterizante. Ne aflăm în casa unui băcan îmbogățit, dar ecourile mahalalei bucureștene, pătrunzînd printre replici, deschid un spațiu de joc mult mai larg. În timp ce personajele „naturale" (negustorul Hagi-Pană, băiatul de prăvălie Petrică, peițitoarea Trandafira) stabilesc, cu mijloace realiste, ambianța unui univers moftologic precaragelian, figurinele denaturate ale strică-

Scanned with OKEN Scanner

torilor de limbă și de obiceiuri (latinistul Numa Consule, galomanul Jorj) își recită partiturile în falset grotesc. În realizarea acestei bucăți comice, intenția primă aparține, desigur, lingvistului Hasdeu, adversar al latinismului unor Cipariu, Laurian, Massim. Se continuă astfel seria pamfletelor filologice de tip comediografic, ilustrată anterior de Nicolae Istrati și V. Alecsandri. Ceea ce scoate piesa din limitele didacticismului este tocmai diferențierea personajelor nu numai prin delimitare morală ci, mai cu seamă, prin individualizare realistă.

În centrul acțiunii se află competiția celor trei pretendenți la mîna tinerei Marița. Aceasta îl preferă pe franțuzitul Jorj, dar evoluția dramatică a acestui personaj, departe de a-l situa în linia de noblețe sufletească a junilor amorezi, ne dezvăluie arivismul mediocru al unui contopist cu salariu modic. Chiar și Petrică, cîștigătorul concursului matrimonial, este un îndrăgostit temperat care, iubind-o în felul lui pe fată, nu pierde din vedere zestrea și nici prăvălia socrului. Finalul îi elimină pe „craii" inadecvați orizontului negustoresc al existenței și decide în favoarea singurului candidat care comunică firesc cu ambianța sentimentalismului primitiv, propriu locului de desfășurare a acțiunii: camera dominată de „un orologiu cu cocoș" din spatele dughenii lui Hagi-Pană. Băcanul însuși, bîntuit de obsesiile acumulării, vinde și cumpără fără a fi dobîndit încă, pe plan social, suficiența autoritară a lui Dumitrache Titircă. Experiența procedurilor umoristice a celui ce redactase revistele *Aghiuță* și *Satyrul* este fructificată în despărțirea clară a enormului caricatural, care caracterizează partiturile „autonome" ale monomanilor (Numa Consule și Jorj), de umorul conversațional, atribuit celorlalte personaje. Hasdeu, spre deosebire de Caragiale, se situează prea aproape de personajele sale, nerealizînd reculul necesar unei perspective satirice de adîncime. Între comediograf și lumea lui Hagi-Pană se menține distanța medie care permite observația de tip realist, nu și recompunerea unui univers autonom. În același timp, în *Trei crai de la răsărit*, ca și în alte cîteva piese comice de după 1870, a dispărut maniheismul farselor lui Alecsandri. Mai ales, absentează principiul imixtiunii în satiră a unor

Scanned with OKEN Scanner

modele umane, pozitivate printr-un entuziasm de circumstanță. Încă din 1863, Hasdeu credea că autorul *Zgîrcitului risipitor* este prea bînd pentru „greșelile noastre". Legînd repulsia sa pentru „latinism" de refuzul oricărui formalism *nefiresc* și lustrul francoman de histrionismul conștiințelor deșarte, polemistul de substanță descoperea, față în față cu aceste tendințe, o rezistență interioară minoră, vulnerabilă prin lipsa de idealitate. Poate că nici schimbarea titlului nu este neglijabilă. Depășind, prin extinderea punctului de vedere, obiectivul batjocorii „ortoneroziilor", comedia *Trei crai de la răsărit* se așază la jumătatea drumului dintre voiosul moralism al lui Alecsandri și infernul universului caragialian. Contribuțiile altora la aprofundarea noii tipologii satirice aveau să grăbească acest proces de maturizare.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. VIII

PIESA TRAGICĂ ÎNTRE 1867 ŞI 1890

Anul 1867 înregistrează premiera dramei *Răzvan şi Vidra*, dar şi apariţia *Convorbirilor literare*. Epoca elanurilor juvenile ale paşoptismului este considerabil depăşită. Odată cu înăsprirea unghiului critic al satirei se complică şi creaţia dramatică gravă, cuprinzînd alături de tragediile istorice, numeroase şi de o mare varietate, primele încercări de a capta conflictele realităţii imediate în structuri teatrale care contrazic simplicitatea elegiacă a pieselor lui Catina sau Pelimon.

Maturizarea vieţii publice şi radicalizarea mentalităţilor, rolul apreciabil pe care-l joacă presa politică şi socială de susţinut antren polemic, sînt factori care se răsfrîng asupra întregii culturi şi dau căutărilor literare o diversificare corespunzătoare.

Programul *Daciei literare* nu şi-a epuizat, desigur, obiectivele, dar, odată trecut pragul civilizaţiei româneşti moderne, primul plan al preocupărilor nu mai este ocupat exclusiv de dezideratele colective ale naţiunii. Adversităţile sociale dobîndesc noi profiluri, conştiinţa individuală cîştigă teren, dilemele omului adîncesc îngrijorările obştei.

O asemenea întindere a arcului problematic a determinat în literatură investigări suplimentare ale expresiei. După *Răzvan şi Vidra* nu vor urma creaţii de o echivalentă altitudine. Dar multe dintre piesele de intenţie tragică, în pofida valorii poetice modeste, îşi sporesc potenţialul filozofic şi accelerează racordul cu contemporaneitatea. Relaţia dintre

Scanned with OKEN Scanner

conturul generic al existenței și realitatea concretă a situațiilor sporește.

Dramele istorice renunță treptat la serviciile melodramei. Modelul romantic este acum studiat mai aproape de nucleul său ideatic. Personajele din epoci revolute își pun adeseori probleme ale prezentului, tinzînd către dificultățile interiorizării. Ca un prim corolar al creșterii prestigiului poetic al teatrului, dialogul versificat domină piesa istorică și sprijină cele dintîi drame lirice de viziune feerică sau cu subiect contemporan. Apar primele piese obsedate de traumele morale ale omului modern: dramele „cu teză".

1. NOI DRAME ISTORICE

Coexistența legislației clasice cu ardența patosului romantic capătă cristalizări variate în dramele noastre istorice din a doua jumătate a veacului trecut. Această simbioză, prefigurată în deceniile 6 și 7, capătă după 1870, dezvoltări artistice multiple, pe urmele celei dintîi sinteze de răsunet: *Răzvan și Vidra.*

Transcrierea dramatică a unor pagini din cronica domniilor pămîntene este continuată într-un registru mai grav, adîncit de gustul ideilor, în vreme ce evocarea veacurilor trecute pare a părăsi tonul evocator și violența rudimentară în favoarea unor dezbateri morale de actualitate. Amărăciunea provocată de echivocul moral al complotului de la 11 februarie 1866 ca și dorința de a opune mimeticii aberante o direcție sănătoasă au condus în teatru către o contemporaneizare a antecedentelor istorice, cu scopul de a sublinia fondul de autenticitate al trecutului național și puritatea conștiințelor exemplare.

În această lumină, o sumară trecere în revistă a temelor care ocupă primul plan al dramaturgiei noastre istorice între 1867 și 1890 devine instructivă. Cele mai multe dintre scrierile citabile în plan literar fie că se concentrează asupra unor figuri de domni prin excelență apărători ai intereselor naționale (Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Constantin Brîncoveanu), fie că dezvoltă situații în care patima puterii și a dominării tiranice înfruntă opoziția țării

Scanned with OKEN Scanner

(domniile unor „negativi“ ca Ștefăniță, Lăpușneanu, Despot, Gaspar Grațiani, Iliaș etc.).

Avem de-a face, așadar, cu o concepție a dramei istorice destul de deosebită (prin angajarea sa pasională în polemica socială) de creațiile romantismului german sau englez și chiar de o bună parte a dramelor romantice franceze, similitudinea fiind însă izbitoare cu piesele istorice ale romanticilor italieni și neogreci, antrenați, de asemenea, în direcția unei patetice afirmări a independenței naționale și sensibili, prin experiență nemijlocită, la chemările antidespotice. În ceea ce privește însă înrîurirea asupra formelor de expresie dramatice, precumpănitoare rămîne experiența franceză, limitată treptat (și intermitent) de influența marilor tragedii shakespeariene.

Primele ecouri shakespeariene — după cum am văzut — apăruseră încă la Depărățeanu și Bolintineanu. Ele aveau să capete însă un spațiu precumpănitor în dramele unor scriitori legați de „direcția nouă“ a „Junimii“ ca urmare a aspirațiilor acestei grupări către o literatură care să reunească în spirit hegelian „condiția materială“ a expresiei artistice cu „condiția ideală“ implicînd un fond filozofic de o intensă elevație, și — mai ales — prin raporturile familiare ale „convorbiriștilor“ cu cultura germană a timpului, unde prestigiul operei lui Shakespeare era nelimitat. Idol al grupărilor romantice din Germania de la începutul secolului al XIX-lea, „geniala acvilă a nordului“ [1] își păstrase un loc considerabil și în structura clasicismului goethean. Distanța dintre Shakespeare și Hugo este remarcabil subliniată în articolul din 1870 al tînărului Eminescu despre *Repertoriul nostru teatral* [2], tocmai în legătură cu dezvoltarea dramei istorice românești. Deocamdată, neîncrezător în capacitatea dramaturgilor „juni“ de a-l imita pe divinul Will fără primejdia de a fi zdrobiți pe vecie, el îi îndeamnă să-l abordeze pe Hugo, căruia îi subliniază calitățile pe un ton care indică netul decalaj valoric față de „manopera minunată“ shakespeariană, de a „ridica pe public la sine și de a fi cu toate astea înțeles în toate de el“ și pe care „germanii

[1] *Familia*, an. VI, nr. 3, 18—30 ianuarie 1870.
[2] *Ibidem*.

și francezii" n-au izbutit-o „defel". Este de la sine înțeles că poetul nostru visa tocmai o asemenea „manoperă" în proiectele sale dramatice, năzuind „s-aducă" [1], să semene cu Shakespeare.

Oscilația între metaforizarea romanticistă a istoriei și ridicarea pragului meditativ pînă la nivelul unei universalizări echilibrate cunoaște consecințe fertile în cîteva dintre textele (terminate sau fragmentare) ale dramaturgiei eminesciene.

Într-o direcție paralelă cu proiectele dramatice ale lui Eminescu se situează și dramele (cîteva terminate, două tipărite de autor și una chiar reprezentată) ale afinului său minor, Samson Bodnărescu. Cea mai scenică dintre lucrările teatrale ale mizantropicului doctor în filozofie de la Giessen este, desigur, *Ilie-Vodă*, tragedia haosului provocat de beția puterii, înscriind luptele pentru tron și uneltirile ucigașe într-un lanț cauzal care se destramă în zădărnicie. Tema, tipic shakespeariană, beneficiază în această dramă (scrisă prin 1888—1889 și rămasă în manuscris) de o evidentă maturizare a expresiei dramaturgice (prima piesă datează din 1868). Într-un dialog mereu aprins și uzînd de un limbaj cu imprecații dure și explozii verbale, *Ilie-Vodă* desfășoară o cursă dinamică a secvențelor, menținînd viu interesul pentru acțiune, în pofida faptului că versurile ostenesc repede și se colorează palid. Reîntîlnim, în două ipostaze, personajul romantic binecunoscut al femeii voluntare, avidă de lauri (Ringala, Elena), odată cu alte consecințe ale sistemului seriilor tipologice. Procedeul este preluat, ca și construcția în două planuri (cel nobil în versuri și cel popular în proză bufonă), din studierea sîrguincioasă a textelor shakespeariene. Spre deosebire de primele piese, meditația face de astă dată loc acțiunii, fără a se renunța cu totul la tiradele cogitative, dintre care una (a pătimașei Liuba) de un real patetism, deplînge prăpastia dintre imaginea ideală și fața reală a omului, iar alta (rezervată eroului titular) descrie contrastul dintre ambițiile deșarte și autenticitatea unică a iubirii. Față de *Ilie-Vodă* și, cu atît mai mult, în raport cu celelalte drame ale lui Bodnărescu,

[1] „S-aduc cu tine mi-este toată fala", în poezia *Cărțile* (1876).

Lăpușneanu-Vodă, scrisă în 1878, cu toate imperfecțiunile sale de expresie, rămîne superioară prin adîncirea jocului de idei. Această piesă, socotită de Iorga ca fiind cea care „creează" drama istorică românească și „care-l îndeamnă pe Alecsandri să încerce același subiect" [1], se deosebește net, prin tensiunea gîndirii artistice, de mai toate celelalte creații ale genului din perioada dată.

Eroul piesei lui Bodnărescu, menținînd numai în linii mari portretul tiranului din nuvela lui Costache Negruzzi, este un cinic speculativ, comentîndu-și mereu destinul. Filozof autoanalist devine, în această ambianță, și intrigantul Moțoc, care-și urmărește detașat reacțiile pentru a ști „de firea s-a mai rosti în preajma voinței întărite a sufletului meu", curios să afle, prin urmare, dacă rațiunea va înfrînge pornirea pasională. Lăpușneanu, angajînd dialoguri de o reală iscusință logică în discuția cu trimișii lui Tomșa, teoretizează valoarea superioară a gîndului devenit faptă și, disprețuind vorbele, se referă la soluții care „să poarte greul întregului pămînt". Comunicarea cu dimensiunea cosmică a fenomenelor este căutată mereu în piesă, dar cu efecte inegale, cu numeroase pasaje confuze amintind ermetismul căznit al „epigramelor" poetului.

Trebuie oricum relevat că, evocînd pagini de istorie națională, Bodnărescu încearcă să îmbine autenticitatea interioară a faptelor cu o fundamentare morală a conflictului, explicitată filozofic. Complotul împotriva lui Lăpușneanu, pus la cale de Ana (soția unui căpitan german ucis din gelozie de Moțoc, sub pretextul trădării) prin intermediul doamnei Ruxandra, tinde „să răzbune virtutea" odată cu nimicirea domnitorului imoral. Pastorul reformat Sraiber rostește o vibrantă tiradă despre caracterul nefast al măcelurilor (act.I, sc.III) și deplînge „goana nesfîrșită de patimi ticăloase prin care nici o rază de rîvnă mai înaltă nu poate să răzbată". Cu proaspete lecturi filozofice și imitîndu-l evident pe Shakespeare (v, nebunia simulată a Anei, alura savant-aforistică a replicilor, construcția tablourilor și finalurile în distih concluziv ale acestora ș.a.), Bodnărescu rămîne un moralist în linia lui Hasdeu, cu veleitatea de a

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, București, Editura „Adevărul", 1934, vol. I, p. 248 și 256.

aduce în dezbaterea materialului istoric o notă mai elevată. Înrudirea dintre dramele lui Bodnărescu și *Răzvan* al lui Hasdeu se relevă mai ales (ca în încercările lui Eminescu) prin participarea firească a folclorului național la procesul de resuscitare a trecutului, de umanizare a paginilor din cronici. La Eminescu și la Bodnărescu, însă, elementele *magice* ale folclorului au o mai frecventă audiență, din porniri temperamentale, dar, probabil, și sub influența romanticilor germani de felul lui Tieck și La Motte-Fouqué.

Modalitatea shakespeariană domină evident — cu rezultate pozitive — și cele două drame istorice ale lui Ioan Slavici, deși autorul lor credea că *Bogdan-Vodă* nu are a face nici cu Shakespeare, nici cu Schiller, deoarece ar fi scris „o dramă românească", care ține de „o școală populară", la rîndul ei demonstrată prin „temeiurile etice ale dramei"[1]. Românească, desigur, atît prin înțelegerea adecvată a materialului de istorie națională, cît și prin expresia sa poetică, prima dramă istorică a lui I. Slavici se distinge tocmai prin dezvoltarea conflictului dintre un erou-filozof, acționînd într-o înțelegere amplă a sensului istoriei, și o mînă de pragmatici obtuzi, incapabili să vadă în fiecare faptă înțelesul ei moral. Dinastia Mușatinilor este ridicată la valoarea unei constante a puterii binefăcătoare, tocmai prin reliefful shakespeareian al „șirului de regi" pe care pare a-l vedea Bogdan în momentul morții sale („Eu mor, dar alții-n urma mea răsar"). Imprudența aparentă a eroului, nepăsarea sa față de uneltirile intriganților indică o conștiință desprinsă de contingentul impur, cu o clarviziune a superiorității sale întemeiată pe deslușirea sensului interior al lucrurilor.

„Școala populară", la care se referea Slavici calificîndu-și piesa, este sesizabilă mai ales în alăturarea pînă la suprapunere a celor două niveluri din tragediile shakespeariene de cronică istorică. Oștenii (vorbind în proză) și boierii (declamînd versuri albe) se apropie totuși considerabil unii de alții în plan stilistic, ba chiar un personaj — țăranul boierit Codac (un Falstaff onest și viteaz) — trece bariera

[1] I. Slavici către Iacob Negruzzi (scrisoare datată 24 aprilie 1876), în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, București, 1932, p. 275—276.

dialogului clownesc, rezervat personajelor populare. Faptul că redacția *Convorbirilor literare* a refuzat publicarea dramei, în vreme ce tipărea destule producții dramatice diletante, s-ar putea explica prin ezitarea academică față de tratarea unei teme ardent patriotice în tipare shakespeariene, ceea ce ar fi putut să-i apară lui I. Negruzzi și altora drept o formulă hibridă. Doi ani mai tîrziu, însă, *Lăpușneanu* al lui Bodnărescu avea să capete o altă înțelegere din partea revistei ieșene, iar în 1888, *Convorbirile literare* publicau — în întregime — a doua piesă istorică a lui Slavici, *Gaspar Grațiani*. De data aceasta, desfășurînd o neașteptată dexteritate în construcția scenică, Slavici alcătuiește o dramă de pitoresc romantic, în care cele două acte situate la Stambul, printre seraiuri și levantini decorativi, covîrșesc elementele de istorie națională, care capătă anevoie semnificații notabile. Cu toate că reminiscențele shakespeariene nu lipsesc (giuvaergiul Baruch este un Shylock balcanic), dominantă este istoria aventurierului damnat, prizonier al unei iubiri nefaste, cu pendulări între înger (Elvira) și demon (Sara). După 1900, reflexe ale tragediilor „divinului Brit" se regăsesc nu numai în pagini majore, ca cele aparținînd trilogiei lui Delavrancea, dar și în numeroase tentative veleitare, dintre care pot fi citate unele încercări ale autorului State Dragomir, interpret cultivat al lui Hamlet pe scena Națională ieșean.

În vreme ce îndeosebi dramaturgii „direcției noi" vizează construcții de monumentalitate shakespeariană, seducția dramelor romantice franceze — în special Hugo și Dumas, foarte tîrziu Musset și Vigny — își prelungește nu mai puțin viabilitatea. V. A. Urechia, G. Bengescu-Dabija, Antonin Roques și alții scriu drame spiritualmente înrudite cu repertoriul galic, unele de-a dreptul prelucrări și localizări. Piesa românească care reușește după *Răzvan și Vidra*, și la un nivel inferior, o a doua sinteză națională a dramaturgiei romantice de tip hugolian este, desigur, *Despot-Vodă* al lui Alecsandri.

Am mai observat că absența marilor pasiuni erotice este caracteristică celor mai multe dintre dramele noastre istorice. Nici unul dintre eroii centrali ai acestora (cu excepția lui Răzvan) nu cunosc incandescența iubirilor lui Ruy-Blas

Scanned with OKEN Scanner

sau Hernani, pasionalitatea majoră gravitînd între polul pozitiv al datoriei obștești (Bogdan-Vodă al lui Slavici Vlaicu-Vodă sau Ștefan din *Apus de soare*) și polul negativ al orgoliului puterii (Lăpușneanu-Vodă al lui Bodnărscu, Ștefăniță din *Viforul*), menținîndu-se oricum în perimetrul conflictual al cetății.

Peisajul dramei istorice nu rămîne însă — nici în această privință — uniform. Într-o dramă meritorie, scrisă de prolificul Iosif Vulcan în 1892 *(Ștefan-Vodă cel tînăr)*, sentimentalitatea romantică leagă fire multiple între iubirea pătimașă și intriga politică, conferind pornirilor individuale ale eroilor o pondere sporită. Domnul însuși este un senzual dezlănțuit, în vreme ce al doilea personaj bărbătesc, Nichita, se află prins în cleștele unei dileme corneliene dominată de dragostea sa unică pentru temperamentala Despina. Piesa lui I. Vulcan realizează un interesant aliaj de filiații, în care lecțiile clasicismului (păstrarea unității de acțiune, trimiterea violențelor și actelor ucigașe în afara scenei, caracterul net al dilemei datorie-pasiune) sînt covîrșite de ardența simțămintelor și melodramatismul uneltirilor obscure, nu fără a face loc unui triptic de bufoni shakespearieni, care-și iau sarcina comentariului ironic. Patosul romantic își menține cu pregnanță tonul în piesa de o rară ardență a acestui ardelean, care în alte scrieri se arată mai curînd sfătos și cumpănit.

A absolutiza trăsăturile romantice ale dramei istorice românești trecînd peste prestigiul constant al modelelor clasice ar fi, după cum am văzut, greșit. Pe de altă parte, formele simbiotice variază de la autor la autor, de la o piesă la alta, primind la un moment dat — și coabitarea cu elemente de descripție realistă, împinse pînă la naturalism. Un anume raport poate fi observat între zonele tematice abordate și frecvența formelor romantice în dramă. Istoria națională, evocată cel mai ades în limitele tendenționiste ale unui pașoptism mai mult sau mai puțin radical (implicînd pasionalitatea unor credințe și autenticitatea locală a cadrului), favorizează filiațiile romantice în vreme ce întoarcerea repetată la subiectele antico-legendare, facilitînd ieșirea din cronica exactă a timpului, evidențiază mai puternic permanența aspirațiilor

Scanned with OKEN Scanner

către clasicism, de obicei menținute în stare latentă. La autori minori, ca G. Bengescu-Dabija, această opoziție a subiectelor apare de o manieră aproape schematică. Față de hugolianismul unei drame ca *Radu al III-lea cel frumos* (1873), inspirată dintr-o nuvelă de aventuri a poligrafului N. D. Popescu, exercițiile clasicizante din *Pygmalion* (1856) sau *Amilcar Barca* (1894) oferă aspectul unei contraexperiențe clare.

2. DRAMA „CU TEZĂ" ȘI TEATRUL PASIONAL ÎNTRE 1870—1900

Încă din anii moralismului pașoptist întîlnim în presa timpului cerința unei îndreptări către „drama sericasă" de actualitate. Nu ne putem îndoi că un asemenea deziderat privea cu precădere piesa de intrigă contemporană, imaginată mai întîi ca rezultatul unor fuziuni între „tragediile dramatice" (în genul celor create de Diderot) și melodrama pararomantică, văzută ceva mai tîrziu (după 1850) în lumina realismului pasional din piesele de costumație modernă ale lui Dumas-tatăl sau Vigny. Barbu Catargiu elogia, în 1836, în *Gazeta Teatrului Național*, „glasul plin de lacrimi" care străbătea dintr-o bucată moralist-burgheză a lui Kotzebue, iar în 1845, Bolliac deplîngea destinul nefericit al tragediei sale *Matilda*, concepută în afara rigorilor clasiciste și distrusă de chiar autorul ei în junețe, pe cînd mai credea în legislația restrictivă a lui Boileau, acel „destructor infernal al creațiilor spirituale". „Spiritualitatea" indică în această formulă eliberarea afectivității și însoțește aspirația către afirmarea independentă a dramei moderne în proză, capabilă să dezvolte — dincolo de convențiile tiradelor versificate — o sentimentalitate acută.

Cu toate că semnele unei *așteptări* a pieselor grave cu subiect contemporan nu încetează să se manifeste în intervențiile publicistice și, deși printre traducerile dramatice dintre 1830—1880 care sînt reprezentate nu lipsesc piese tragice construite la timpul prezent (melodrame de Bayard, Pyat, Meurice, Dennery sau — mai apoi — drame romantice de prim ordin cum ar fi *Kean*, *Chatterton*, prelucrări după

Scanned with OKEN Scanner

Balzac), creaţia dramatică originală receptează lent sugestiile contemporaneităţii citadine.

Cîteva piese melancolice scrise sub semnul insurecţiei lui *Antony* semnalate de noi între 1840 şi 1860 (de pildă, *Eleonora* de G. Baronzi în 1944, *Zoe* de I. Catina în 1847) sau — mai cu seamă — interesantele „drame vodevil" ale lui Al. Pelimon, *Fiul mazîlului* (1851) şi *Actriţa din Moldova* (1852), se strecoară palide şi stîngace, fără vitalitate artistică, printre zecile de vodeviluri, cînticele şi farse care proliferau în limitele unui filoclasicism minor. Situaţia nu se modifică substanţial nici în deceniile 6—8 ale veacului trecut. O piesă cu veleităţi combative, *Martira inimei* de Constanţa Dunca, care relevă, în 1870, o „lacună" în Codul civil al epocii (impunitatea seducătorilor ca urmare a absenţei unei jurisdicţii pentru stabilirea paternităţii) nu depăşeşte nivelul melodramei teziste. Dar şi în această bucată modestă, încă nedeprinsă cu cerinţele piesei „bine făcute", întîlnim două trăsături constante ale teatrului nostru pasional din primele sale faze: respectarea strictă a „mediului nobil ca rezervaţie a eficienţei psihologice în realizarea caracterelor dramatice (convingere clasicistă) şi implicarea în conflictul moralizator a unor date social-istorice care sfîrşesc prin a domina concluziile finale, în spirit filoromantic. Feminista Constanţa Dunca (criticată cu asprime retrogradă de către A. D. Xenopol, pentru o conferinţă curajoasă [1]) nu-şi conduce dezbaterea etică dincolo de opoziţia dintre aristocraţia crepusculară şi parvenitismul „noilor domni". Eroii tragici ai piesei aparţin „lumii bune" — ca în majoritatea dramelor europene „de moravuri" din secolul al XIX-lea — dar critica comportării omului — gentilom faţă de semenii săi capătă repede o alură jurnalistică, prin detalierea comentariului de actualitate. După ce eroina principală, Angela Verru, fiica unui boier ruinat, moare tragic, un „june" din mulţime exclamă arătînd spre seducătorul nesancţionat: „Să n-aibă România legi pentru a pedepsi aceşti mizerabili! Şi mîne, mîne el va fi ministru. O! de aş trece odată pragul Camerei legiuitoare să dau legi drepte

[1] *Conferinţa Domnişoarei Constanţa Dunca asupra „Femeei"*, în *Convorbiri literare*, IV, 13, 1 sept. 1870, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

țării mele". [1] Astfel, drama „cu teză" închinată dilematicei general-morale este străpunsă (fără intenții parodice) de limbajul presei liberale rosettiste. Dezvoltarea acțiunii mimează — pînă la un moment dat — dialectica sentimentală a unor autori ca Octave Feuillet sau Théodore Barrière, dar ardența politicii locale (obsesiile moftologice fiind adoptate fără nici un surîs) reduce evident efortul de esențializare a conflictului.

Nu poate să treacă neobservată constanța unui anume cadru social în dramaturgia românească din secolul trecut, preocupată de contemporaneitatea citadină. Aproape toate piesele din această categorie rămîn vreme de peste șaizeci de ani (și după 1900), circumscrise salonului aristocratic și lumii — cu sau fără blazon nobiliar — din „high-life". Deosebim aici o consecință a prejudecăților clasiciste cu privire la păstrarea conflictelor tragice în zona prezumtivelor psihologii superioare (aparținînd claselor „cultivate") și — nu mai puțin — o urmare a obligativității, de aceeași sorginte, a practicării unei elocințe distinse în dramă. Fără îndoială, un rol însemnat în această îndiguire de clasă a tragediei moderne l-a jucat publicul majoritar al spectacolelor teatrale, compus din protipendada orașelor sau din „clientela" acesteia. Imitarea vieții mondene a capitalelor apusene s-a extins firesc și asupra ambianței sălilor noastre de teatru, iar autorii dramatici au imaginat adesea în piesele lor existența unei „elite" similare celei din marile țări europene, exagerînd „formele fără fond" ale unei „înalte societăți" care gravita încă între Occident și Orient.

„Realismul" atribuit de unii exegeți (ca Pierre Lamy și încă alții) teatrului lui Dumas-fiul este desigur contestabil, cît timp „adevărul" pe care-l „observau" piesele acestuia aparținea unui climat social izolat de întreaga mișcare a istoriei. Brunetière avea mai curînd dreptate să califice piesele autorului lui *Demi-Monde* ca aparținînd unui „romantism" lejer, redimensionat pentru „exigențele bulevardului" [2].

---

[1] Constantia Dunca, *Martira inimei*, dramă în cinci acte, București, Tipografia Statului, 1870 (jucată la 14 mai 1870, la Teatrul cel mare din București).

[2] Ferdinand Brunetière, *Balzac*, Paris, 1906.

Scanned with OKEN Scanner

Acest simulacru al realismului dezvăluind cu măsură și în limbaj manierat prejudecăți ale societății avute, fără a atinge determinantele din adînc ale nedreptății, a constituit multă vreme modelul de prim ordin al dramaturgiei citadine românești. Vechea opoziție clasică dintre pasiune și ideile morale căpătase la Dumas-fiul și la imitatorii săi aspectul conflictelor dintre iubirea superficială sau interesată (cu corolarul comportării ignobile) și uniunea sentimentalității autentice cu noblețea morală a conduitei. Aparențele neoclasice ale moralismului conflictual deghizau interesul pentru tensiunea pasională împinsă adesea în zonele intimiste ale vieții afective. La noi, cele mai interesante dintre piesele moralizatoare de salon, silite uneori să ceară imaginației un aport considerabil pentru plăsmuirea unei tipologii nobile locale, aveau totuși să accepte treptat o deschidere către ambianța politico-socială a mediului citadin românesc, grăbind momentul de fuziune al tezismului atemporal cu istoricitatea dramei favorabilă dezbaterilor ideologice.

Într-un articol din 1885, aplaudînd excesiv (dar din necesități polemice), firava dramă *Ștefan Hudici*, de V. G. Morțun, Gherea deplîngea lipsa de preocupare pentru „viața contimporană" în „literatura noastră teatrală". Criticul se gîndea, firește, la o dramaturgie psihologică și socială cu program etic afirmat. El însuși își exprimase admirația pentru foarte variate modalități ale teatrului modern de acut interes moral, citîndu-i aprobator — cu diferite prilejuri — pe Ibsen și Björnson, pe A. N. Ostrovski, dar și pe Zola sau Verga.

După cum am văzut, drama de moravuri își profilase la noi cele dintîi apariții notabile — dacă nu socotim și tentativele vechilor melodrame din jurul lui 1850 — cu cel puțin cincisprezece ani mai devreme decît compozițiile teatrale ale lui V. G. Morțun. Este adevărat că nici una dintre piesele care-și propuseseră să examineze actualitatea cu alte mijloace decît comedia satirică nu dovediseră încă pasiunea marilor dezvăluiri și — cu atît mai puțin — ardența dezbaterilor ibseniene. Multe dintre încercările de pînă la 1890 dezlegau tîlcul faptelor din realitatea imediată fără a părăsi convențiile clasice ale comediei moliерești, reluînd

Scanned with OKEN Scanner

— cu un tremolo dramatic — elementele exterioare ale acesteia. *Pribeagul* de D. Ollănescu-Acanio, piesă reprezentată în 1879, este — astfel — un *Tartuffe* redus la comentarea moralizatoare a unui „fapt divers". Respectarea celebrelor „unități" sau retorica descriptivă a versului, simetria liniară a intrigii și deznodămîntul ce restabilește echilibrul lumii — toate aceste reminiscențe clasice susțin un conflict dramatic verist, fundat pe datele unor infracțiuni de drept comun. Pastișa molierescă se înăsprește brusc, cedînd pînă la urmă aridității cazuistice. Ca erou dramatic, Daniil Pribeagul se califică prin conturul naturalist al prezenței sale în scenă. Excroc abil, versat în afaceri bănești, el face rău oamenilor, nu fără un rudiment de justificare, schițînd timid „cazul" dezrădăcinatului care-și caută pe orice cale sprijinul unui cămin.

Treptat, tendința de a cuprinde în dramă adevărurile crude ale timpului convertește la noi explorări chiar și experiența blajinelor vodeviluri, atîta vreme predominante. În localizarea *Balul mortului* de V. A. Urechia (1863), onestul pitar Enachi Damian (unchiul lui Iorgu de la Sadagura, personaj preluat din vechea farsă a lui Alecsandri) devine un cîrpănos obsedat de magia banului, iar Iorgu, un cinic dezabuzat. În *Cămătarul* (1871), de Grigore Ventura, atmosfera de farsă este — pînă la urmă — întunecată de spectrul unui faliment, în vreme ce personajele (cu o onomastică vodevilescă) își descoperă o neașteptată predilecție pentru discuțiile de opinii, făcînd filozofia căsniciei și a divorțului sau deosebind aristocrația „de merit" (burghezia bogată) de aristocrația „de sînge" supusă unei examinări ironice. În aparențe clasicizante și prelucrînd în registru „natural" tirade de rezonanță hugoliană, drama contemporană de moravuri își făcea drum printre meandrele intrigilor melodramatice.

În ceea ce privește creația dramatică (amintită mai sus) a fruntașului socialist V. G. Morțun (mai tîrziu liberal „generos") ea reflectă, în ultimul deceniu al secolul XIX-lea cele dintîi semne ale unei pătrunderi specifice a problematicii sociale în drama pasională. *Ștefan Hudici* (1891), piesa care i-a atras atenția lui Gherea, este — la prima vedere — o dramă tipică a adulterului. Ceea ce diferențiază însă acea-

stă piesă de repertoriul salonard este acuta subliniere a implicațiilor sociale, mai exact a locului pe care-l ocupă în conflict *justificarea socială* a situației tragice. Eroul principal, Ștefan Hudici, căsătorit cu o femeie mult mai tînără, descoperă că este înșelat. Exasperat de perspectiva pierderii Anei, el parcurge toate treptele umilinței pentru a o păstra. Dar, deoarece soțul încornorat este un boier bogat care a crezut că-și poate cumpăra nevasta cu bani, conflictul capătă, scenă după scenă, un pronunțat accent antimercantil. Eroarea tragică, dezvăluindu-și în plină lumină rădăcinile ei economice, „socializează" principalele pasaje ale dialogului dramatic. Gherea văzuse în piesa lui Morțun un atac direct la adresa „egoismului fără margini" al claselor avute și — în linia simpatiei sale pentru teatrul naturalist — o demascare — mediată sociologic — a consecințelor căsătoriei făcute împotriva legilor fiziologice. Triunghiul conjugal, desprins de stereotipul sentimentalităților ultragiate, zămislea astfel imaginea acuzatoare a societății care „preface iubirea într-o afacere comercială și femeia într-o marfă". Chiar dacă valențele literare ale textului nu se ridică la înălțimea intențiilor, cu *Ștefan Hudici* descripția realist-socială a intrigii erotice anunță modificări calitative în evoluția genului, care nu i-au scăpat lui Gherea. O a doua piesă a lui V. G. Morțun (*Zulnia Hâncu* — apărută tot în 1891) dezvoltă mai amplu situația nefericită a unei fete fără zestre care, alergînd după un mariaj bogat își pune în joc onestitatea, provocînd — în cele din urmă — sinuciderea tatălui său. Amestecul banilor, trivializînd viața sentimentală a personajelor, colorează decăderea morală a micii burghezii în tonalități crude. Maturitatea teatrului de moravuri se realizează, astfel, paralel cu luciditatea observației sociale, anunțînd o nouă etapă a repertoriului „tezist" în înaintarea sa către dezbaterea conceptelor etice.

3. DRAMA ȚĂRĂNEASCĂ ÎNAINTE ȘI DUPĂ „NĂPASTA"

Modalitățile multiple de constituire a dramei sociale cu teză își adaugă un cîmp de investigație deosebit de inte-

Scanned with OKEN Scanner

resant în piesele dedicate spațiului rural (ca spațiu al psihologiilor țărănești).

O trecere marcată de la idilismul clasicizant al viziunii pastorale (vezi comediografia de manieră alecsandriniană) la cultivarea temelor sumbre ale satului, printr-o alunecare romantică către pitorescul sordidului, o revenire de altă substanță a clasicofiliei în tonalitățile grave ale *Năpastei* și reîntoarcerea imitațiilor epigonice ale acestei tragedii la pasionalitatea romantică, iată numai cîteva dintre schimbările de lumină ale unei deveniri complicate.

În această latură a cercetării putem, de asemenea, distinge reflectări inedite, surprinzătoare uneori, ale teatrului european, mai ales ale aceluia de filiație romantică. O anume frecvență a localizărilor după piese țărănești străine poate fi observată după 1860, dar primele exemple apar mai înainte, de vreme ce în 1853 își începuse o îndelungată carieră scenică adaptarea lui Carada, după George Sand, *Urîta satului (La petite Fadette)*. Odată cu asemenea „bergeries" romanticizate prin sentimentalizare ca și prin cochetarea cu fantasticul popular, apar alte bucăți de teatru folclorizate, cum ar fi *Jianul, căpitanul de hoți*, scrisă de actorii Ion Anestin și Matei Milo (urmată de alte variante) în genul melodramelor lui Ducange și Dennery. Asemenea producții nu modifică însă substanțial atmosfera convențional-bucolică a pieselor cu decor rustic din repertoriul național. Pe măsură ce comediile lui Alecsandri (și cele asimilabile acestora) lasă locul dramei de structură complexă, apar remarcabile traduceri sau localizări după creațiile romantismului filorural, dintre care merită atenție prelucrarea lui Al. Odobescu și G. Ionescu-Gion, *Nea Frățilă* (1882), după *L'ami Fritz* de Erckmann-Chatrian, și, în 1891, tălmăcirea dramei veriste *Cinstea țărănească (Cavalleria rusticana)* de Giovanni Verga. Caracterul naturalist pe care-l capătă drama țărănească — pe plan european — spre sfîrșitul secolului al XIX-lea nu-i răpește predilecția pentru sentimentalitatea pătimașă acordată unor eroi de o pasionalitate primară și nici „amokul" irațional atribuit adesea lumii cotropite de eresuri a satelor. Paralel cu aceste elemente romantice, accentuate de suferința protestatară împotriva unei damnări congenitale, nu dispar nici încercările de a găsi în *naturalul* vieții rustice

Scanned with OKEN Scanner

ambianța unei revitalizări a tragediilor clasiciste, printr-o revenire la schemele *simplității antice*, tendință care implică o eludare a aristocratismului neoclasic de după 1600.

Aceste drumuri paralele ale piesei țărănești, de la comedia pastorală la sentimentalitatea veristă și de la melodrama satului întunecat la tragedia neosofocliană cu infiltrații ale moralismului folcloric, apar și în literatura noastră dramatică într-o evoluție nu tocmai calmă.

Începutul trebuie să-l situăm în 1816, cînd *Mirtil și Hloe* dialogau la Iași pe o scenă improvizată. Suavii eroi ai cavalerului de Florian (preluați de acesta din Gessner) nu numai că purtau costume naționale românești, dar vorbeau, în traducerea lui Asachi, o limbă țărănească de o deosebită savoare.

Portul muncitorilor pămîntului avea să apară pe scenă și în alte „tablouri simbolice" ale epocii. În Țara Românească, pamfletele dramatice ale lui Iordache Golescu introduceau pe fundalul acțiunii ansamblul „norodului", delegat, cînd și cînd, să rostească, printr-un Trăsnea îndrăzneț, replici virulente. După 1830 și pînă spre mijlocul veacului al XIX-lea, personajele primelor vodeviluri clasicizante au împrumutat adesea înfățișări rustice, de la varianta localizată a valeților comici cu căciulă mițoasă pînă la nevestele șugubețe din farsele idilice de tipul *Cîrlanilor* lui Costache Negruzzi. Deosebit de interesantul „mister în două acte", cu caracter polemic, intitulat *Proces general între două hordii și națio* sau *Spoiții cu roșu și spoiții cu albu*, compus tîrziu de Ion Heliade Rădulescu (1861), acorda un rol esențial chestiunii țărănești, dar singurul sătean dintre „personajele" dramei, Moș Soare, intervine rar și nesemnificativ într-o dezbatere de o viziune conservatoare.

Tendința națională care a marcat puternic întreaga creație dramatică a începuturilor genului și-a dezvoltat adesea parabolele moralizatoare în spațiul sătesc, țăranii alcătuind în repetate rînduri corul comentator, în comedie ca și în dramă. Personaje țărănești mai colorate au apărut în cîteva dintre cantonetele și piesele lui Alecsandri, cu misiunea de raisonneuri caustici, de reprezentanți ai raționalismului sănătos, ca Ion Păpușariul. Mai tîrziu, în *Despot-Vodă*, Limbă-Dulce și Jumătate, plăieșii șugubeți din primul act, vor deveni spre final corifei ai figurației poporane. Între timp, însă,

Scanned with OKEN Scanner

în limitele dramei istorice se afirmaseră mai des caractere dramatice de o certă specificitate social-rurală.

Gravitînd între marile modele clasice, intriga de inspirație romantică și observația realistă, cele mai interesante dintre tragediile istorice au introdus figura soldatului-țăran, răzeș sau plăieș, cu un contur caracterologic inegal. Răzeșii — ca oameni liberi, înnobilați prin merit personal, viteji prin excelență și cinstiți prin definiție — au pătruns firesc în ambianța romantică a teatrului istoric. Tripticul Răzașul-Vulpoi-Tănase din *Răzvan și Vidra* descrie în trei timpi drama romantică a țăranului liber, de la iluzia „boieriri", căpătată pe cîmpul de onoare, la setea de răzbunare a omului umil pentru sărăcie și nedreptate. Într-o dramă istorică (*Plăieșul logofăt mare* de Theodor Codrescu) întîlnim cea dintîi transpunere scenică în stil filorealist a atmosferei dintr-o casă țărănească (act I) și prima apariție în teatrul românesc (1846), chiar dacă în planul secund al acțiunii, a unei teme tragice familiare vieții țărănești din trecut; felonia unui boier iubit de o fată simplă și răzbunarea maternității dezonorate [1].

Paralel cu „țărăniile" împungătoare ale unor personaje din prima etapă a comediografiei naționale, apare, astfel, mai ales în drama romantică de pînă la 1870, și eroul țăran ca personaj justițiar, judecător și executor în numele moralei umane ultragiate. Costumația pitorească a omului de la țară poate fi întîlnită mereu mai frecvent în compozițiile dramatice cu un activ ferment social. Semnificațiile de ordin moral ale travestiului țărănesc, adoptat adesea de către boieri sau domnitori în dramele cu subiect istoric, ar merita desigur o descifrare atentă și nuanțată.

În primele noastre comedii care părăsesc leagănul vodevilului (*Boieri și ciocoi* de Alecsandri — 1874, sau *O alegere la Senat* de Iacob Negruzzi — 1878), țăranul răzeș pînă la un moment dat menținut în sfera protestelor lirice și a gestului romantic, este însărcinat să critice, cu zel junimist, liberalismul, dar cîteodată și ipostazele înnoitoare ale „bonju-

[1] O viziune infernală a sărăciei țărănești se degajă din elementele descriptive ale dramei *Un ajutoriu la timp* (1863) de Gh. Tăutu, unde accentul protestatar este contrazis însă de idilismul rezolvării finale.

Scanned with OKEN Scanner

rismului", atribuindu-i-se acestui reprezentant al unor pături sociale vechi și stabile un conservatorism exagerat.

Dincolo de conturul idilic și vag al primelor sale apariții în literatura cultă, omul de la țară, după ce își exercită în variante succesive rolul de comentator al moravurilor în numele permanențelor naționale, se însuflețește treptat și, diferențiindu-se cu încetul în planul ciocnirilor sociale, prinde să se afirme ca personaj individual, cu o psihologie variată, capabil să depășească sfera simbolurilor convenționale.

În comediile lui Alecsandri și în alte piese comice, în dramele lui Hasdeu și în alte tragedii istorice, se ivesc culori și linii care pregătesc reliefarea primelor personaje țărănești cu fișe caracterologice mai bogate. În acest proces de subliniere crescîndă a individualităților din universul rural, s-a ivit, poate ca o necesitate, etapa de trecere prin *drama țărănească tezistă*. Este de presupus că dezbaterea ardentă a problemelor satului românesc de după 1880 și, prin urmare, renunțarea la reprezentarea uniformă a țărănimii ca imagine generică s-au găsit într-o oarecare dificultate de expresie și că tatonările „teziste" au jucat un rol în găsirea unei adecvări dramatico-literare. În aceste încercări stîngace care înconjură apariția *Năpastei*, s-au elaborat experiențe meritorii, inerente unui proces treptat, care, înregistrînd cu piesa lui Caragiale un prim pas către drama țărănească de elevație artistică, a continuat să se desfășoare și peste pragul veacului 20.

O piesă ca *Fata de birău* (1872), comedia de „culoare locală" ardelenească, scrisă de I. Slavici, devenea prin dezvoltarea unei intrigi „alecsandriene" în climatul deloc „nobil" al unei rusticități savuroase un fel de „proverb" cu rezonanțe poporane, primind și după trecerea anilor elogiul lui N. Iorga, care vedea în această bucată „o scenă de moravuri" cu „icoane de sat murășan" [1]. Depășind baletu pastoral al începuturilor și trecînd acțiunea unei farse clasicizante într-un cadru cu multiple elemente localizate, Slavici sugera posibilitatea unei dramaturgii rurale de tip realist,

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, I. *Crearea formei*, București, Editura „Adevărul", 1934, p. 183—184.

Scanned with OKEN Scanner

deocamdată menținută în limitele poveștilor duminicale, neîntunecate de afectivitatea „durerilor înăbușite".

O asemenea abordare factice a unui studiu localizat al moravurilor nu mai este, la un moment dat, posibilă. În ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea, decalajul dintre păturile sociale ale satului se adîncește. Odată cu pauperizarea precipitată a țărănimii și cu dezvoltarea muncitorimii de la oraș, ecourile radicalizării combative pătrund și la noi în formele ideologiei socialiste. Realitățile dramatice ale satului românesc capătă un alt contur privite din unghiul simpatiilor activiste. Revistele literare de militantism „generos" stimulează și apariția primelor lucrări dramatice decise să cuprindă conflictele satului românesc într-o lumină precumpănitor tragică. În aceste drame, țăranul nu mai apare ca ambasador inocent al satului în Sodoma citadină sau la curtea tiranilor despoți. Spațiul vital al vechilor clăcași este investigat direct și cu o încăpățînată predilecție pentru urîtul demascator.

Drama *O iubire de țară* (1888) a feministei Sofia Nădejde este, după toate probabilitățile, cea dintîi scriere care trece în preocupările dramaturgiei această nouă descoperire a satului. Pătrunzînd în climatul naturalist, cultivat cu predilecție nu numai de Sofia Nădejde, dar și de alți prozatori moraliști ai timpului, fascinați de „zolism", personajele de extracție rurală sînt surprinse în situații dintre cele mai sumbre. Continuînd să-și definească rostul prin apărarea conștiinței neprihănite, eroii-țărani din *O iubire la țară* (sau din alte piese înrudite ca modalitate și substanță) se situează însă într-un raport mai direct, terestru și nemijlocit, cu conceptul de onoare, coborît de pe soclul clasicist în marasmul unei experiențe bolnave. Firește, drama este provocată tocmai de imposibilitatea unei concilieri a onestității cu o realitate socială vrăjmașă omului simplu, fără avere. Dramele țărănești, elaborate între 1880 și 1900 sub influențe socialiste, vor lega mereu fericirea de păstrarea nealterată a cinstei, confruntînd apoi invariabil această relație cu condițiile potrivnice, proprii unei organizări sociale nedrepte. Nu e mai puțin adevărat că nici unul dintre autorii angajați pe această linie nu va dezvolta conflicte stîrnite de un ideal înalt, covîrșitor prin dimensiunile lui spirituale. În *O iubire*

Scanned with OKEN Scanner

la țară, ca și în dramele *Pentru cinste* (1900) de Gh. Nădejde, sau *De la oaste* (1904) de Ion Bacalbașa, despre care vom mai vorbi, năzuințele personajelor centrale sînt modeste, tinzînd nu la modificarea lumii în coordonatele ei etice, ci la păstrarea simplicității pure într-o viață bîntuită de necazuri materiale, mai mult sau mai puțin acceptate. Profilul distinct al acestor lucrări dramatice se datorează adîncirii sufletești a nefericirilor iscate de inegalitatea socială, fenomen detectabil și în nuvelistica timpului (de la Paul Bujor la Delavrancea).

Piesa Sofiei Nădejde, scrisă înaintea *Năpastei*, schițează o primă demonstrare a viabilității unui conflict dramatic în care se încearcă rezistența psihologică a unor eroi din lumea satului. Deliberat sau nu, construcția piesei pare a se întemeia tocmai pe interesul pentru disponibilitățile afective ale țăranilor implicați în conflict. Într-adevăr, personajele din afara spațiului sufletesc rural sînt schițate grăbit, refuzîndu-li-se individualizarea, chiar și prin absența onomasticii. Pozitive sau negative, aceste apariții schematice devin exterioare și cercului conflictual, îndeplinind sarcini laterale (Boierul, Perceptorul, Preotul, Dascălul sau Doctorul, Studentul). Atrage atenția mai ales urmărirea caracterelor țărănești prin intermediul unei familii care concentrează variate date ale existenței sociale. Interesul autoarei pentru analiza interioară a atitudinilor individuale este evident. Resemnării bătrînului Nicolae în fața morții i se caută justificări convingătoare în pierderea ultimelor iluzii sau în sentimentul acut al inutilității pe care i-l provoacă boala. Reacții autentice sînt surprinse — chiar dacă fugar — în indecizia dureroasă a unei țărănci înăsprite de experiență (Zamfira). Dialogurile dintre femei cuprind — în mai multe rînduri — pasaje de o vivacitate naturală. Pe lîngă aceste trăsături care vizează descoperirea în plan dramatic a unui univers psihic propriu omului de la țară, cîștigă loc expunerea documentară a „chestiunii rurale", atît de virulentă în clipa răscoalelor de la 1888. Relatarea statistică a întinderii pelagrei, mașinațiile boierului în înțelegere cu perceptorul și ale acestuia în tovărășie cu preotul și cu negustorii de la orașe, amplele comentarii politice la ordinea zilei rămîn — de cele mai multe ori — în afara efortului artistic. Pe de altă parte,

Scanned with OKEN Scanner

abundența efectelor melodramatice compromite, mai ales în ultimul act, o dramă pornită promițător. Observația psihologică nu se dezvoltă în adîncime, nu izbutește să creeze o sursă stabilă a autenticității și face cu greu față sentimentalității discursive. Sugestiile zolismului, mai întîi interpretate pe un fond psihic de un real interes (boala și sinuciderea pelagrosului Nicolae), sînt dilatate abuziv, fără a situa însă satul în lumina unei instinctualități primare, neevoluate. Finalul, contrastînd cu stridența retorică a cîtorva dintre scenele precedente, regăsește, cu o concizie neașteptată, drumul către adevăr și simplitate. Toate aceste ezitări și inegalități nu pot anula simțămîntul că ne aflăm în fața unei tentative de un cert interes, prin exploatarea incipientă a unei planete aproape necunoscute. *O iubire la țară* deschide seria pieselor noastre țărănești de orientare romantico-realistă, croindu-și drum printre snoavele cu săteni duhlii și bine dispuși.

Doi ani mai tîrziu avea să se producă apariția *Năpastei*, care ridica dintr-o dată, în literatura română, preocuparea pentru drama țărănească pe treapta cristalizărilor superioare [1]. Depășind considerabil stadiul prospecțiunilor limitate, drama lui Caragiale organiza, într-o simplificare deliberată a elementelor dramei, ceea ce am putea numi un conflict de atitudini principiale. Strîns legată de contextul moral al spiritualității române, *Năpasta* realizează în același timp o pledoarie clară în favoarea disponibilităților psihologiei țărănești. Pe planul construcției dramatice se detașează echilibrul interior al conflictului, cu o continență a pasiunilor care conferă, eroilor, în momentele cheie, noblețe clasică.

Drama lui Caragiale avea să modifice substanțial punctul de vedere al dramaturgiei noastre cu privire la lumea satului, trezind mai întîi demonul imitației. Au apărut, astfel, și pe urmele *Năpastei,* epigoni fascinați de aparențe care, îndepărtîndu-se de concentrația tragediei clasice, au reluat reflexele modelului în ambianța ciocnirilor romantice, acordînd *sentimentalității* prioritate față de *ideea morală.* Ilustrativă este

---

[1] Sofia Nădejde, autoarea dramei *O iubire la țară*, s-a aflat cu acest prilej, printre puținii cronicari teatrali care au apărat *Năpasta* de critica incomprehensivă ce-i reproșa lui Caragiale de a fi acordat eroilor săi țărani complicații psihologice „neverosimile".

Scanned with OKEN Scanner

în acest sens cea mai viabilă dintre dramele lui Ion Bacalbașa: *De focu birului (Mort fără lumînare)*. Scrisă cinci ani după piesa maestrului, lucrarea acestui harnic discipol surprinde prin construcția sa dramatică solidă. Succesul ei teatral devine explicabil prin faptul că, ocolind primejdia unei imitări derizorii a conflictului moral din *Năpasta*, I. Bacalbașa se oprește pe treapta intrigii pasionale (cu evidente inflexiuni sociale). Retras în limitele sigure ale modestului său talent, el reușește să evite hibridul bovaric. Reținînd din drama lui Caragiale interesul pentru psihologia groazei și a conștiințelor pătate, memorînd mai ales mijloacele exterioare de alcătuire a atmosferei tragice. *De focu birului* preia din *Năpasta*, în redacție conformă unul sau două personaje (Ion Nebunul devine Vlad și trece în planul secund, Joița reeditează seducția fatidică a Ancăi și, într-o variantă simplificată, caracterul decis al aceleia), reface în detalii naturaliste ambianța unei cîrciumi de sat dominată de prezența unei crîșmărițe frumoase, după care construiește în afara modelului și dincolo de tonalitatea acestuia. Mai întîi, autorul schițează, în spiritul tezismului socializant, un tablou grăitor al mizeriei țăranului. Este schițată în trăsături ferme, dar în marginea poncifului, figura unui cămătar fără scrupule. Aci datele vin dintr-o realitate indiscutabilă și descriu limpede raporturile dintre Kir Dumitru și țăranii nevoiași. Se profilează, așadar, în actul prim, o controversă socială acută, ura pentru exploatator fiind exprimată deschis dar fără o preocupare deosebită pentru individualizarea personajului. Imoral și inuman, rusticul Gobseck va fi ucis, și, din acest moment, autorul face ca planul social al dramei să fie intersectat de un alt plan, veleitar „psihologic". Omorîrea infamului personaj, justificată prin disperarea celor doi soți aduși în stare de faliment, își pierde caracterul justițiar și redevine fărădelege. Cadrul social al problemei este brusc părăsit și faptul uciderii, desprins de ansamblul justificărilor, este lansat în spațiul remușcărilor și al spaimei maladive. Peste amintirea modelului caragialian și după imixtiunea descripției teziste, se ivește spectrul naturalismului cazuistic, alimentat poate și de imediata apropiere a succesului — pe plan european — al unor piese de Hauptmann și Sudermann. Joița, eroina principială a piesei, este

Scanned with OKEN Scanner

— cum am văzut — o Ancă redusă la luciditate pragmatică. Fermitatea și demnitatea acestei femei se susțin, însă, pe o experiență de viață dezumanizantă, care-i acordă rolului cîteva accente veridice. Dar, fiindcă întreaga viziune se aplatizează, comunicația cu judecata etică superioară nu poate fi stabilită. Joița, pornind de la poziția unei victime exasperate de nedreptate, alunecă treptat pînă la trivialitatea lăcomiei meschine. Spre deosebire de clasicitatea Ancăi, statuă a dreptății ineluctabile, eroina lui I. Bacalbașa este o pătimașă cu o solidă conformație nervoasă, dar fără gustul dilemelor etice. Ceea ce dă totuși ultimului act al piesei o undă de tragism adevărat nu este, în nici un caz, dezvoltarea parazitară a dereglărilor patologice (la Vlad, ca și la cîrciumarul Gheorghe), ci tocmai inutilitatea cutremurătoare a omorului săvîrșit, înfăptuirea suprimării unui ticălos devenind *păcat* irecuperabil, pas blestemat de soartă, subminat de *nenoroc*. Ciocnirea din ultimul act dintre Joița, femeia tare, înțelegînd să meargă pe calea salvării sale existențiale și caracterele slabe ale celor doi bărbați complici, își menține interesul prin efortul spectaculos al voinței de a îngenunchia prin forță un destin inacceptabil. Acest fir, îngroșat prin violența formală a dialogului, se vede însă stînjenit de o exagerată agitație emoțională, vizînd o mistică a purității sufletești care ar fi cerut o altă aprofundare a psihologiei personajelor.

Succesul de public, prelungit multă vreme, al piesei *De focu birului* se datorește atît programului său social avansat, cît și absorbției, în limitele specificului național, a mijloacelor dramei naturaliste, modalitate relativ nouă în teatrul românesc, de o explicabilă atracțiozitate într-o vreme în care tendința firească de respingere a didacticismului „păsunist“ [1] își caută forme variate de afirmare. Pe plan literar, este oricum apreciabilă distanța dintre drama lui I. Bacalbașa și dramoletele searbede ale unui M. Polizu-Micșunești. Acesta, introdus cu stăruință în repertoriul Teatrului Național din București între 1872—1909, predica solemn, mimînd fără vlagă didacticismul clasicilor, o ridicare a țăranilor la viața „sănătoasă“ în ridicole falanstere puse sub tutela unor boieri

[1] Vezi, de pildă, seria de „piese sătești“ ale lui Theodor Speranția: *Ce face dracu* (1900), *Ce poate lenevia* (1908), *Mana vacilor* (1908) ș.a.m.d.

Scanned with OKEN Scanner

luminați (*Spre ideal* — 1895), cînd nu pregeta să revină — după ce primele acorduri ibseniene se făcuseră auzite în dramaturgia română — la artificiozitatea idilismului pastoral (*Dragoste de cioban*).

Primul ecou de adînci vibrații al dramei lui Caragiale avea să fie înregistrat abia în 1913, cu *Săptămîna luminată*, impresionanta promisiune dramatică a poetului Mihail Săulescu.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. IX

M. EMINESCU

Un capitol, cu deosebire tulburător, al creației dramatice românești din a doua jumătate a secolului trecut îl constituie dosarul manuscriselor eminesciene. Sute și sute de pagini, unele în proză, cele mai multe în versuri sînt rezultatul unei neistovite iscodiri a disponibilităților expresiei teatrale. Numai trei dintre piesele începute au fost duse pînă la capăt: *Amor pierdut-Viață pierdută* (sau *Emmi*), compoziție sentimental-elegiacă de tinerețe (1868—69) și două dintre cele trei variante ale poemului dramatic *Andrei Mureșanu*, prima (1869) și ultima (1876) ,versiunea din 1871—72 cuprinzînd numai exordiul monologal. Nu încape îndoială că poetul le-a considerat și pe acestea, în sensul lucrului literar, tot atît de puțin terminate ca și dramele de concepție amplă, elaborate fragmentar, puținele proiecte care au trecut dincolo de lista personajelor sau de rezumatul succint. Cea mai complexă construcție dramatică o găsim în *Bogdan-Dragoș* (aprox. 1876—1879) în vreme ce *Decebal*, *Alexandru Lăpușneanu*, *Grue Sînger* și două dintre piesele „Mira“ capătă o oarecare extindere.

Manuscrisele atrag atenția prin multitudinea și cutezanța subiectelor. Impresionează însă, mai cu seamă, spectacolul extraordinar al unui laborator răvășit, gesticulația dramatică a ideilor, ispitirile operelor „deschise“.

După cum se știe dintr-o filă de manuscris, Eminescu concepuse, la un moment dat, planul unui „dodecameron dramatic“, care s-ar fi desfășurat de la Dragoș-Vodă către

Scanned with OKEN Scanner

Ștefan cel Mare și mai departe, cuprinzîndu-i treptat pe înaintașii și urmașii marelui voievod. Acest proiect a fost luat cu asalt de poet din direcții variate, dar cele mai multe căi au fost repede abandonate, în timp ce, cu înfrigurare, alte teme au fost abordate pentru a fi, la rîndul lor, întrerupte. Subiectelor tragice li se adaugă eboșe comediografice (*Gogu tatii, Împăratul, împărăteasa ș.a.)* sau apologuri filozofice *(Mureșanu, Genaïa)*. Diversitatea tentativelor este legată de înverșunarea, de constanța teatrofiliei. Găsim în fiecare dintre etapele de activitate poetică intensă, cîteva proiecte care aspiră la luminile rampei: piese originale, prelucrări, traduceri. Primele texte teatrale datează din 1867—1868. În perioada Vienei și a Berlinului sînt compuse sau schițate dramele *Emmi*, *Decebal*, *Alexandru-Vodă*, remarcabila *Baladă* dramatică. Din răstimpul Iașilor se relevă *Bogdan-Dragoș*. *Cel din urmă Mușatin* este din 1881—1882. Traducerea după *Le joueur de flûte* de Emile Augier, publicată sub titlul *Laïs* a fost lucrată la Botoșani, în anii 1887—1888. Presupunerea unor cercetători că preocuparea lui Eminescu pentru dramaturgie era una laterală, constituind un cîmp de exerciții din sfărîmăturile cărora au fost trase o serie de poeme, nu poate fi acceptată. Este adevărat că bucăți lirice ca *Lida*, *Cine-i?*, *Peste vîrfuri* ș.a. au fost deduse din dosarul dramaturgic, altele fiind prefigurate aici. Dar, așa cum nu ne putem îndoi că intenția poetului era de a face drame,[1] am săvîrși o altă greșeală dacă n-am înțelege că manuscrisele sale teatrale sînt importante, dincolo de exercițiul poematic, prin *tensionarea dramatică a versului*, prin revelarea unei capacități ieșite din comun pentru construcțiile antitetice dialogate. Văzute chiar numai ca experiențe neasemenea, capabile să angajeze o dialectică vorbită a tipologiilor, încercările teatrale își păstrează valoarea specifică.[2]

---

[1] Într-o scrisoare adresată în 1871 lui Iacob Negruzzi, Eminescu relatează eforturile sale de a face „*o dramă*" din *Mureșanu*. Din context reiese că poetul ar fi vrut să izbutească o piesă „cam în maniera lui *Faust*, deși nu totuși". Acestor veleități de dramaturg pare să le răspundă ultima variantă a piesei în discuție, terminată cinci ani mai tîrziu.

[2] O remarcabilă demonstrație a rolului pe care teatrul l-a jucat în formația lui Eminescu a realizat-o George Munteanu (v. studiul introductiv la M. Eminescu, *Opere*, IV (ediție critică de Aurelia Rusu), Editura Minerva, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

O idee mai veche a lui I. Scurtu, după care „preponderența elementului liric" la Eminescu anulează dramaticul și provoacă nereușita pieselor de teatru, idee reluată de alți comentatori, include o eroare de principiu. Drama romantică de substanță, ilustrată mai ales de germani, a introdus o modalitate nouă a teatralității care tempera intensitatea *acțiunii*, în favoarea tragismului interior. Liricul domina creațiile teatrale ale lui Tieck, Brentano, Kleist, participînd activ la concepția despre teatru a lui Hoffmann și, mai tîrziu, la doctrina wagneriană. Nu putem judeca dramele eminesciene din perspectiva codului aristotelic. Autorul „Mirei" și al lui *Bogdan-Dragoș* era un filoshakespearian și, în același timp, un romantic modern, dispus să ilustreze teatral marile antiteze, în opoziții de tirade, întretăiate de ingenioase cotituri ale situațiilor. Nu aptitudinea dramaturgică îi lipsea lui Eminescu, la care întîlnim dimpotrivă o înțelegere profundă a resorturilor poeziei teatrale. Privată de răgazul necesar unui travaliu de perspectivă, multitudinea excesivă a proiectelor și neastîmpărul unei imaginații mereu nemulțumită de sine au ținut în loc o operă de neobișnuită anvergură.

Spiritul romantic se evidențiază și în tentativa de a regăsi tragismul marilor mituri în istoria *scrisă*. Ceea ce deosebește însă dramele istorice eminesciene de tot ce s-a realizat la noi, sub semnul acestui gen, în secolul XIX este remarcabila abordare a *timpului*. Memoria evenimentelor dintr-o anumită perioadă istorică încearcă să-și deschidă drum către straturile primordiale. Ciocnirile națiunii române cu primejdiile disoluției sînt puse în legătură cu confruntările generice ale condiției umane. Pentru întîia oară în dramaturgia românească, piesa istorică obține o structură mitică. Rareori Eminescu introduce în piesele sale de-a dreptul legenda arhaică, mitologia propriu-zisă (cum se întîmplă în *Gruc Sînger*). De cele mai multe ori, situațiile care trimit la adevărurile esențiale concentrează faptele atestate istoric, dar într-o ambianță care comunică tainic cu vechile eresuri.

Este evidentă preferința lui Eminescu pentru anumite epoci istorice, în primul rînd pentru spațiul genezelor de la Decebal la Bodgan-Dragoș sau pentru zbuciumatul secol al XVI-lea, în care urmașii lui Ștefan tulburați de spaime

Scanned with OKEN Scanner

existențiale, aflați mereu pe marginea prăpastiei, sînt raportați la umbra marelui voievod, efigie uriașă a libertății originare.

Asemenea perioade stabilind direct sau indirect contactul cu epoca începuturilor sînt interceptate cu stăruință. În secvențele temporale predilecte revin adesea personajele preferate. Roman Bodei, hatman al voievodului maramureșean Dragul, reapare într-o altă piesă, la curtea Sucevei sub Iuga-Vodă, semănînd (în ambele ipostaze) izbitor cu Portarul Luca Arbore din grupul de texte *Mira*. În acest mod personificarea unui simbol moral (spiritul ștefanian) participă la dramele Moldovei încă înainte ca Ștefan însuși să fi apărut în istorie. Alteori personajele, ca — de pildă — lunateca Mira, nu aparțin tranșant unei epoci, și de aceea pot reveni (cu același nume sau cu denumiri schimbate, de cîte ori într-un anume punct al cronologiei se reface structura conflictului-tip de care depind.

Impresia generală la lectura acestor producții istorico-teatrale este a unei mari libertăți de mișcare în timp, înlăuntrul aceluiași spațiu. Faptele preluate din cronici sînt amplificate de un neînfrînat elan oratoric. Atunci cînd digresiunile și florilegiul metaforic nu scapă de sub control, avîntul meditativ al tiradelor creează o bună comunicare cu universalul, ca în această intervenție a voievodului Dragul din drama *Bogdan-Dragoș*:

> —O, ochii mei, sărmane fereşti ale gîndirii
> Sunt prinși de flori de gheață; de pînzele privirii
> Zadarnic îmi silesc eu natura răzvrătită
> Eu văd lumea întreagă așa ca printr-o sită
> O umbră îmi par însumi și lumea umbră-mi pare
> Și sunt străin într-însa ca visul ce năzare
> Mai mult . . . chiar trupul propriu străin îmi pare mie
> Se pare că-n țărîna-i șed numai cu chirie
> Stăpînu-n orce clipă e gata să mă deie
> Afară. Cine-mi este stăpînul? . . .
> Îl simt, îl simt cum intră încet în stăpînire
> E nevăzut, e tainic, e moartea fără știre . . .

Cînd, în 1870, în cunoscutul său articol despre *Repertoriul nostru teatral*, vedea în insuccesul dramelor lui Bolinti-

Scanned with OKEN Scanner

neanu urmarea încercării nesăbuite a acestuia (cu glasul său mic) de a-l imita pe Shakespeare, autorul *Epigonilor* își mărturisea — poate — indirect nemulțumirea față de primele variante ale pieselor *Mira*, care-l preocupau de cîțiva ani. Cu toate laudele aduse lui Victor Hugo (recomandat autorilor tineri ca model posibil) sufletul său sîngera după Shakespeare, la care admira „unitatea cea plină de simbolism și de profunditate", simbioza dintre idee și gestul uman autentic. Cele mai multe dintre încercările teatrale eminesciene inspirate de istoria națională, fie ele concepute în 1867 sau tocmai în 1879, țintesc să ridice personajele și întîmplările la esențialitate, prin îmbinarea shakespeariană a reflexivității cu adevărul existențial. În vreme ce sertarul poetului acumula aceste tentative, drama istorică românească cu puține excepții (dintre care se detașează *Răzvan și Vidra*) rămînea mai mult sau mai puțin atașată mijloacelor melodramei. Shakespearolatria îl făcuse poate, pe Eminescu să socotească tragedia lui Depărățeanu despre Grigore Ghica (marcată de modelul „acvilei nordului") „o genială aruncătură pe hîrtie", chiar dacă „neadevărată și neverosimilă pe alocurea". Nici *Despot-Vodă* al lui Alecsandri și nici dramele lui V. A. Urechiă n-aveau să ducă biruința literară a lui Hasdeu la consecințele artistice așteptate. În acest context istorico-literar, piesele eminesciene, dacă ar fi fost terminate și reprezentate, ar fi putut determina neîndoielnic, un alt curs al dezvoltării literaturii dramatice românești.

Cînd prin anii 1868—1869, poetul concepea „drama originală" într-un act *Amor-pierdut — Viață-pierdută*, dramaturgia noastră se afirmase cu oarecare originalitate în comediografia vodevilescă și făcuse — recent — primul pas important în teatrul istoric de model hugolian. Piesa de tinerețe a lui Eminescu este, de fapt, cea dintîi bucată tragică românească de reflexie a contemporaneității, creată cu mijloacele scrisului artistic. Inspirată, după cum se știe, de o poezie a lui Alecsandri din 1859 *(Emmi)*, piesa se află, prin nucleul său principal, în imediată apropiere a teatrului „à thèse" ilustrat în epocă mai cu seamă de Dumas-fiul și de Emile Augier. În centrul piesei se află destinul nefericit al unei fete de 17 ani, crescută în singurătate, fără dragostea părinților,

Scanned with OKEN Scanner

„oameni de lume“ acaparați de viața mondenă. Eroina, îndrăgostită fără nădejde de poetul Vasile A. (transpunere străvezie a unui Alecsandri fermecător și superficial) moare din pricina „lipsei de iubire“. Piesa, dusă pînă la ultima replică dar nefinisată, departe de a fi o „dramatizare“ a poeziei *Emmi* (cum credea Perpessicius), dezvăluie polemic inferioritatea de simțire a ușuratecului Vasile A., pentru a deplînge, odată cu eroina piesei, soarta sufletelor care caută zadarnic în lume „un idol, un ideal“. Edulcorarea tezismului este parțial redusă de concentrația dialogului care amintește, nu într-un singur loc, de piesele din tinerețe ale lui Goethe (*Stella* și *Clavigo*).

Notațiile de pe prima pagină a manuscrisului atestă nemulțumirea poetului față de stadiul „necomplet“ al dramei, cu „caracterele încă rău mascate“. Severitatea acestor specificări ca și revenirea laborioasă asupra textului indică interesul auctorial față de acest proiect în care ambițiile depășesc considerabil juvenilitatea concepției. Structura piesei se întemeiază pe trei *situații antitetice* dintre care două tind către nivelul semnificațiilor generale. Astfel, Emmi respinge, cu blîndețe, iubirea devotată ce i-o poartă tînărul Alecu Criste, pentru a se cufunda în dragostea pură pentru „poetul nebun al visurilor sale“. Acesta, idealizat de Emmi, o privește cu milă pe angelica madonă, așteptat în culise de o Veneră brună cu „amorul înfricoșat ca de tigresă“. Nepotrivirile sufletești sînt destinate să sublinieze opoziția majoră dintre două viziuni poetice ale iubirii cea, condamnabilă prin ușurătate, a poetului-personaj Alecsandri, cealaltă — subînțeleasă — a poetului autor care pledează prin drama sa pentru dragostea autentică, provocată și întreținută de o adîncă necesitate spirituală.

Interesul său pentru drama „à thèse“, cu alte cuvinte pentru teatrul „util“ în sensul moralismului de „bună-cuviință“ burgheză, ilustrat nu numai de francezi dar și de dramaturgia germană pest-romantică nu rămîne cu totul singular în proiectele eminesciene. În seria de scene disparate, reunite de Perpessicius sub titlul unuia dintre fragmente: *Minte și inimă* (1879), regăsim intenția de a realiza o piesă modernă de moravuri pe tema fericirii matrimoniale, susținută de dilema alegerii între dragoste și rațiunea rece.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși tragediile trecutului național dețin controlul cantitativ și calitativ. În shakespearianismul marelui poet român trebuie să vedem o consecință a credinței sale în necesitatea unei întoarceri a literaturii române către un neoclasicism istorist, comparabil cu acea direcție a teatrului german anticornelian din prima jumătate a secolului XIX, ilustrată variat de la Grabbe și Uhland la Friedrich Hebbel.

Oripilat de teatralitatea simplificatoare a micului romantism („oamenii boiți cu alb și cu negru nu însemnează caractere"), Eminescu aspiră — în spiritul „dramaturgiei hamburgheze" — la opere teatrale care să se ridice la generalitate, plecînd de la „spiritul națiunii", realizînd o esențializare clasicistă printr-un istorism de acută stilizare. El însuși izbutește, în piese ca *Bogdan-Dragoș* sau *Alexandru Lăpușneanu* o structurare complexă a personajelor principale, despărțind funcția dramatică a acestora din conflict de caracterul lor individual: tiranul Lăpușneanu, de pildă, posedă o conștiință activă și o certă noblețe a gîndirii.

În *Bogdan-Dragoș*, deși antiteza romantică dirijează opoziția personajelor, ea se încarcă treptat cu semnificații proteice, tinzînd către o simbioză a realului cu simbolistica marilor teme filozofice. Sas, principalul intrigant al dramei, mărturisindu-și cu sarcasm mașinațiile, are un recul meditativ în fața nemărginirii de dincolo de viață. Soția sa, Bogdana, înnobilează întreaga cabală de uzurpare a domniei prin premeditare filozofică. Ea disprețuiește efemerul și își întemeiază pe acest dispreț neîncrederea în muritori, aliindu-se cu Moartea ca presupusă cale de comunicare cu eternitatea. Firește, Eminescu opune cuplului infernal Sas-Bogdana o pereche celestă, de o mare luminozitate interioară, înfățișînd dragostea dintre fiul de voievod Bogdan și jupînița Ana în imagini de un erotism pur amintind atmosfera din proza *La aniversară*

BOGDAN: . . . Dar ea plînge? De ce plîngi Anna? Ce ți-i?
ANA: Nu mi-e nimic. Mi-e numai ciudat, ciudat și nu știu cum. La ce-ai venit aicea? Ce cauți tu acum? Ce să mă fac, ce poate o fată de nimic?
BOGDAN: Zi . . . zi . . . vorbește numai *(aparte)* Ea nici știe ce-i zic. Ea nu mă înțelege pe mine, nici pe sine. Ce bine-i stă...

Scanned with OKEN Scanner

ANA *(rîzînd)*: Nebunul, ce vrea el de la mine?
BOGDAN: Ce vreau? . . . o, mai întreabă . . .Eu, eu te voi pe tine.

Cadrul țărănesc al unei „barbarii sănătoase" domină întreaga acțiune a piesei și înlesnește, astfel, pătrunderea altor atribute poetice ale eposului folcloric. „Pozitivii" dramei aparțin acestei lumi de o rusticitate meditativă, opunînd intriganților, sufletește străini acestui climat, nu numai candoarea perechilor pastorale, ci și disimularea țărănească a bătrînilor înțelepți, care uzează, ca Hatmanul Roman Bodei, de ascunzișurile și precauțiile „țărăniilor" unui Creangă. Voievodul însuși întreprinde un joc dublu cu fineți diplomatice, joc agravat de apropierea morții și tensionat de scurgerea ineluctabilă a unui răgaz fatidic. Iar dacă din proiectele *Mira* descinde cu evidență eroul *Viforului* lui Delavrancea,[1] nu ne putem opri să observăm cît de importante sînt semnele care-l anunță în sumbra dedublare a legendarului Dragul (din piesa lui Eminescu) pe Vlaicu-Vodă, din drama tîrzie a lui Al. Davila.

Într-o cronică nimicitoare la piesa *Moartea lui Brîncoveanu* de Antonin Roques, Eminescu dăduse o definiție semnificativă a dramei „adevărate" care „are ca obiect și țintă reprezentarea caracterelor cmenești curățite de neconsecvența vieței și cugetării zilnice, a caracterelor consecvente, în toate momentele aceleași, pentru a căror manifestațiune se aleg situațiuni interesante. În acestea, caracterele antitetice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-asta se naște înnodămîntul, iar din învingerea unui princip și căderea celuilalt, deznodămîntul dramei". Schema aristotelică a tragediei, trecută prin filtrul „Scrisorilor" lui Lessing, capătă astfel o devenire prin care conflictualitatea este încorporată în mecanismul activ al „antitezelor". Mai mult decît o simplă chestiune de tehnică, viziunea lumii în ample *serii antitetice* va caracteriza întreaga dramaturgie eminesciană.

Un alt model de ridicare a timpului orizontal la verticalitate poate fi urmărit în dramele *Mira*. Cel puțin trei la

---

[1] Fragmente din *Mira (Ștefăniță-Vodă)* au fost publicate de Ilarie Chendi în *Semănătorul*, *Luceafărul* și *Calendarul „Minervei"* în anii 1903, 1905, 1906. *Viforul* datează din 1909.

Scanned with OKEN Scanner

număr (prin variantele mai extinse), ele au fost notate convențional — după cum se știe — cu numele domnitorului (real sau ipotetic) din acțiune *(Ștefăniță-Vodă, Marcu-Vodă, Petru Rareș)*. Elementul comun al acestor piese care-și instalează conflictul cînd prin 1520—1530, cînd tocmai în 1590 este prezența Mirei „fată palidă și lunatecă" descrisă fie ca „personificarea unei rugăciuni melancolice", fie ca „reflectul unui înger", ființă astrală, inadaptabilă spațiului terestru. Imagine obsesivă a reveriilor eminesciene teatrale sau curat lirice (vezi *Miradoniz*), Mira este întruparea simbolică a idealului intangibil, ambasadoare în lumea fenomenală a principiului frumuseții pure, nealterată de dorință. Introdusă în conflicte variate, această fecioară palidă pare a media între pămînt și stele.

Dacă supunem analizei cea mai consistentă dintre piesele acestei serii *(Ștefăniță-Vodă)*, vom observa că găsim grupate principalele personaje în două situații dramatice paralele. *Situația din istorie* dezvoltă o confruntare care are la bază ideea de *țară*, a Moldovei care trebuie salvată de la pieire și în care Ștefăniță, domnitor incapabil, se află în opoziție cu Arbore („sufletul rămas încă pe pămînt al lui Ștefan cel Mare") pentru care pierderea demnității naționale echivalează cu sfîrșitul lumii întregi.

Cel de al doilea sistem de relații, *situația erotică*, trece dincolo de istorie și dobîndește prin *Mira*, substituent antropomorf al *Lunii*, comunicarea cu marele cosmos.

Intersectîndu-se, aceste situații paralele dezvoltă dinamica antitezelor în dublu plan. Opoziția dintre nestatornicia hedonică a lui Ștefan cel tînăr și responsabilitatea trează a lui Arbore este secondată de contrastul dintre viziunile despre iubire ale celor doi bărbați îndrăgostiți de Mira. Ștefăniță o dorește cu o patimă „arabică", concupiscentă — spre deosebire de spiritualizatul Maio — care o adoră ca pe o divinitate. Dimensiunea erotică a piesei favorizează raportarea caracterelor la etalonul moral suprem, prin scoaterea personajelor din efemer și controlarea lor la tensiunea marilor sentimente. În principala *Mira (Ștefăniță-Vodă)*, un al treilea înamorat potențial, Petru Majă, nu apucă să se definească în acțiune. Mira însăși, care trece printr-un vîrtej de lumini caleidoscopice de la o versiune la alta, fără a pă-

Scanned with OKEN Scanner

trunde în dialog, ar fi fost destinată pendulării între răceala inocenței și „redeșteptarea" ardentă a inimii.

Jocul controverselor dintre spiritualitate și „suflarea caldă" a trăirii senzuale animă și alte tragedii eminesciene. Poate că punctul cel mai înalt al acestui joc îl atinge drama *Decebal*, concepută (fragmentar) prin 1871—1873. De data aceasta, dispoziția triunghiulară a intrigii renunță la răsfrîngerea luptei de principii în plan erotic, restrîngîndu-se la dezbaterea filozofică a relației dintre umanitate și univers. Înfrînt de daci, Iaromir,[1] un șef iazig, exaltă în fața lui Decebal seninătatea Romei, care supune Destinul prin ataraxie olimpiană. Regele dac reprezintă, dimpotrivă, pornirea titanică împotriva oricărei tiranii, împotriva morții chiar, ca intervenție arbitrară, irațională. Un al treilea personaj, Boris, introduce în dialogul saturat de concepte situația luptei pentru putere, legînd ideile generale de acțiunea nemijlocită: uneltirea împotriva lui Decebal pe care vrea să-l înlocuiască la tron. Aici și în alte drame, tema istorică este dezvoltată în maniera tragediilor destinului, cu implicarea „hybrisului" săvîrșit de eroi. Fatidica sancțiune survine în modalități variate, pînă la grozăvia uciderii, prin confuzie, a propriului copil, ca în piesele unui Zacharias Werner (v. uciderea lui Ștefan de către Sas în *Bogdan-Dragoș*). Cu toate că poetul a cercetat cu zel cronicile și și-a alcătuit liste de nume și șiruri de date, înlăuntrul unor situații atestate documentar sînt integrate eresuri care favorizează fermentația imaginativă. Din cînd în cînd acest aliaj depășește localizarea națională și conduce către un cadru generic, sprijinit cîteodată de surprinzătoare inițiative în onomastică. Un poet medieval moldovean care se cheamă Maio sau un voievod al Cîmpulungului cu numele de Galu, tată al unui Amin, se adaugă elementelor care dau tragediilor naționale reverberații neașteptate.

Istorismul romantic și clasicitatea miturilor esențiale îl conduc în mod firesc pe Eminescu către efervescența revoluționară a operei wagneriene și către ideile cu privire la *teatrul total* profesate de E.T.A. Hoffmann. În această lu-

[1] Un personaj cu acest nume poate fi găsit în *Die Ahnfrau (Străbuna)*, piesă de tinerețe (1817) a lui Franz Grillparzer.

Scanned with OKEN Scanner

mină se cuvine a fi cercetată trecerea poemului teatral *Andrei Mureşanu* prin cele trei versiuni care compun drumul acestei compoziţii de la spaţiul naţional către universalitate.

Tabloul dramatic *Mureşanu* a fost descris analitic în *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, unde au fost puse în lumină resorturile ideatice ale poemului în formulări pătrunzătoare. Cum era firesc, analiza a fost aplicată ultimei variante (mss. 2283 f. 138 v.—113 v.), evidenţiindu-se sîmburele schopenhauerian al întregii compoziţii şi relevîndu-se titanismul care susţine vibrant apostrofarea divinităţii. Este de cel mai mare interes însă să urmărim drumul parcurs pînă la această ipostază finală a poemului.

Faţă de prima formă, concepută în 1869 (mss, 2259, f. 28--28 v. + mss. 2254, f. 77—80 v.), la o vîrstă cînd aprinderea patriotică nu cunoscuse suportul unei temeinice culturi filozofice, constatăm o cotitură sensibilă în varianta fragmentară, scrisă prin anii 1871—1872 (mss. 2254, f. 74—76 v. + 71), cotitură adîncită şi continuată pînă la un nou final în înfăţişarea ultimă din 1876. Deosebirea de atmosferă şi avatarurile substanţei de la „tabloul" redactat în junepea preuniversitară şi pînă la manuscrisul revăzut în perioada Iaşilor sînt considerabile.

Întîia încercare începe prin a-l confrunta pe Mureşanu cu o personificare a *Anului 1848* (alter-ego al Timpului) şi se încheie cu declamarea „expresivă" a peziei *Un răsunet*, cea de a doua ridică protestul poporului român ultragiat la diatriba demonică de o amplă generalitate. În sfîrşit, tabloul dramatic din 1876, complexă compoziţie de model wagnerian, şterge semnele vremii transformîndu-l, la un moment dat, pe Mureşanu într-un anahoret care găseşte în vis şi în ficţiune salvarea de sub tirania „voinţei de a trăi". Sîmburele iniţial, înfruntarea caustică a divinităţii în numele naţiunii vitregite, conduce la feeria filozofică de concentraţie mitică. Sugestiile wagneriene, pe care D. Murărăşu le detecta îndeosebi în varianta primă [1] prin elemente figurative comune, produc în ultima versiune consecinţe compoziţionale. *Mureşanu* din 1876 este o adevărată dramă muzicală în care

[1] D. Murărăşu, *Comentarii eminesciene*, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 139—140.

Scanned with OKEN Scanner

vocile notate diferențiat („basso", „bariton", „tenor", „soprano") se îmbină într-o orchestrație armonioasă cu intervențiile instrumentale („o muzică dulce", „s-aude glas de corn"). Muzica devine element scenic favorizînd schimbările de decor, marcînd intrările în spațiul de joc, reliefînd sonor motivele poetice cum ar fi cel al „Chipului", apariție tainică și autoritară, reprezentare simbolică a scînteii eterne din om.

Poate că tocmai înțelegerea teatrului ca un domeniu al construcției complexe a împiedicat proiectele dramatice eminesciene să se desfășoare pînă la capăt. Întîlnim, în repetate rînduri, ambițioase tentative arhitectonice cum este și structura contrapunctică a celui mai izbutit tablou din *Alexandru Lăpușneanu*, în care personajele din scenă (Brad, Arbore, apoi Lăpușneanu) privesc în stradă iar replicile lor alternează cu glasurile (ce nu se văd) ale unui cortegiu de înmormîntare. Dublarea cîmpului dramatic, prin implicarea în acțiune a unor prezențe invizibile, este condusă cu o uimitoare abilitate. Tehnica răspunde mereu necesității interioare a conflictului, lărgirea dimensiunilor jocului slujind propensiunea spre înălțimi a semnificațiilor.

Privită în ansamblu, dramaturgia eminesciană, cea istorică mai ales, dezvoltă o susținută tendință de întemeiere a situațiilor pe dialectica ideilor, proiectînd preocupările pentru destinul nației pe fundalul marilor dileme ale umanității.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. X

COMEDIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ ÎNTRE 1860 ŞI 1879

Reîntorcîndu-ne la destinul comediografiei româneşti din secolul al XIX-lea, putem descifra, după 1860 o evoluţie precipitată a preliminariilor teatrului comic caragialian. Limitele direcţiei clasice a comediografiei noastre din primele timpuri ale constituirii sale ne-au apărut cu limpezime în schematismul lor. Rămîne să observăm, cum, treptat, tonalităţile surîzătoare ale „repertoriului Alecsandri" lasă locul unor modalităţi care, continuînd să aspire către idealitate, descoperă în disponibilităţile realismului asprimea necesară unei intensificări a satirei imediate. Optimismul alecsandrinian face loc unor atitudini mai curînd grave care duc la exprimarea problemelor societăţii moderne într-o legătură mereu mai strînsă cu formele complexe ale existenţei.

Caragiale va absorbi — mai tîrziu — în comediile sale sceptice exerciţiile acestor autori care-l preced, într-o sinteză care se va despărţi definitiv de ambianţa ludică ce le zămislise.

Teatrul lui Alecsandri fusese dominat de o înţelegere restrînsă a „comediei de moravuri", potrivit căreia personajele ocupau poziţii străvezii cu ambiţii tipologice moderate. Poetul însuşi se arătase nemulţumit de nivelul adîncimii caracterologice din creaţiile sale anterioare anului 1865, şi — cu toate meritele piesei *Boieri şi ciocoi* (1874) — ne vine greu să credem că dorinţa de a se autodepăşi după

Scanned with OKEN Scanner

această dată în domeniul comediei satirice, scriind „ceva mai serios, mai literar", a fost cu adevărat atinsă.

Consemnînd importanța momentului Alecsandri, ca stadiu incipient al comediografiei noastre, este necesar să adăugăm că în întîmpinarea lui Caragiale s-a realizat, în subsidiar, o notabilă mișcare de rafinare a instrumentelor satirei, în literatura veselă de divertisment, ca și în presa umoristică a vremii. În publicațiile lui Hasdeu, N. T. Orășanu, G. Dem. Teodorescu (Ghedem), dincolo de balastul trivialității și al stridențelor, s-au multiplicat mijloacele de nuanțare ale pamfletului literar și ale dialogului comic cu implicații tipologice. Aparent paradoxal, comentariul acid jurnalistic, ca și libretele spectacolelor de revistă de pînă la 1880 au participat la procesul de absorbire a faptului cotidian în sinteze literare, descătușate de convențiile sentimentale ale vechilor farse. Odată mai mult, militantismul pasional al clipei și investigarea detaliată a realității istorice lărgeau orizontul, acumulau nuanțele destinate să ducă la tipizare, către forme mereu mai autentice ale adevărurilor generale.

Paralel cu ultimele creații ale teatrului comic alecsandrian apar — mereu mai decis — încercări ale altor scriitori de a dezvălui pe plan social și individual distanța dintre „sarcasm și ideal", ceea ce ducea la obligațiile depășirii șarjei vodevilești și alc abordării unui registru comic de o severitate mai substanțială. Clasicitatea comediei capătă treptat o amplificare a meditației moraliste.

Este interesant de urmărit modul în care zîmbetul vechilor cantonete și compoziția lejeră a vodevilurilor sînt părăsite pentru o altă viziune, mereu mai distanțată de ironia bonomă. Chiar într-un gen încetățenit la noi de Alecsandri, „cînticelul comic", și în vreme ce mai apăreau ultimele bucăți de acest fel ale poetului de la Mircești, distingem (în anii ce urmează detronării lui Cuza) structuri inedite.

Păstrînd formele proprii modelelor de prestigiu pe care în linii mari le urmează, dintre noile „cantonete" (create de Iorgu Caragiali, Gh. Tăutu, M. Millo, Dimitrie Ralet ș.a.), cele ale junimistului Ioan Ianov (1836—1903) atrag atenția printr-un rictus de o particulară amărăciune. Un pas, încă timid, îl înregistrează *Rugină Șmichirescu Alegătoru*, publicat în 1868, în revista *Convorbiri literare*. Textul

Scanned with OKEN Scanner

reduce parțial superficialitatea antecedentelor genului și, cu toate că nu lipsesc pasajele rimate, cupletul muzical cedează vădit pasul monologului dramatic. Preocuparea centrală a autorului (și această observație este valabilă pentru toate cîntecelele lui Ianov) nu mai este fixarea „unei fețe", a unui personaj pitoresc, ci exprimarea vibrantă a unui punct de vedere critic, în spirit junimist.

Trei ani mai tîrziu (1871), autorul lui *Rugină Șmichirescu* va dovedi caracterul încă viu al predilecției pentru satira monologată, cucerind o deosebită notorietate prin „cîntecelul" lui *Von Kalikenberg*. Primele versuri ale acestei cançonete închinată scandalului Stroussberg au făcut, după cum se știe, epocă:

Ich Herr von Kalikenberg
Tocmai din Berlin alerg,
Mit hohe protection
Für grosse concession.

Modalitatea atacului deschis atestă despărțirea cançonetei comice de aspirația către clasicitatea „caracterelor". Eroul monologului îndeplinește funcția de interpus al autorului. Nu personajul este încriminat astfel, ci ambianța care-l suportă și pe care Kalikenberg o ironizează cu falsă inocență. Din păcate, mijloacele literare — și, prin urmare, articulațiile satirei — sînt încă sărace. Intențiile se dezvoltă într-un registru minor, menținînd pamfletul în tatonări prudente, ferite de „exagerațiuni". Nu este, însă, fără de merit curajul civic și literar al acestui junimist ciudat, cu opinii radicale, cultivînd o ironie uscată care se depărtează de voioșia vodevilescă a Chiriței, fie că aruncă săgeți laice în direcția unui „proistos" de tipul *Eclisiarhului Colivărescu* (1871), fie că, în același an, urmărește iritat dansul în vid al „beției de cuvinte" *(Advocatul Cărciocărescu)*.

Ceva din rutina avocățească a lui Farfuridi, din siguranța de sine a poltronului abil se anunță în tactica lui Corciocărescu, care, învinuit de înaltă trădare, nu mai simte sensul exact al cuvîntului și, departe de a se înfiora, dezlănțuie — în sprijinul său — un adevărat torent de cuvinte mari: „patrie, drepturi încălcate, libertate, fraternitate, egalitate, constituție, revoluție, baricade" — pentru ca, apoi,

Scanned with OKEN Scanner

după ce îi înduioşează pe juraţi pînă la lacrimi, „ostenit, galben de trudă, iar nu de frică“, după utilizarea mai mult sau mai puţin corectă a unor izvoare ilustre, să conchidă „de la sine, fără să fie împrumutat de la nime: domnule presedinte, am zis!“ În monologul *Stosachi* (1873) avem de a face cu o prefigurare mai limpede a moftangiului caragialian, personajul fiind un Mitică volubil şi amoral care practică o aforistică prudhommiană prin sentenţiozitatea sa bombastică: „Domnilor! Timpul este aur, după cum zice englezul“. Anticipînd verva personajelor din *Momente*, Ianov utilizează în *Stosachi* şi o tehnică modificată a monologului în care acţiunile narate documentează realistic, introducînd notaţii de atmosferă:

„Cu libera mea profesiune în buzunar, cum înserează o pornesc la partidă; mă duc la o casă şi dacă la poartă văd luminările stinse, fac stînga împrejur şi cu pas grabnic mă duc la alta . . . Ajungînd după (*imitînd*) „bună seara, plecăciune, ce mai faceţi? foarte mulţumesc“ o dăm oleacă şi pe politică ca după obicei: că se vorbeşte despre dizolvarea camerei, că au să vie ceilalţi în locul istorlaţi, că datoria flotantă pe de o parte să plătească şi pe alta creşte, pare că-i antereul lui Arvinte, Unii zic da, alţii ba, după cum le vine la socoteală . . . “.

Ne aflăm într-o „atmosferă încărcată“, extrem de apropiată disputelor caragialeşti din jurul „lacunelor“ şi dobînzilor băncii „Diskonto“. Fără a atinge treapta valorilor pline, monologurile lui Ioan Ianov ies din penumbra cantonetelor lui Alecsandri, semnalînd probleme şi obsesii noi, derivate din anomaliile constitutive ale regimului celor două „facţiuni“ alternante. Alături de alte producţii teatrale ale epocii, aceste „cînticele comice“ anunţă spiritul mai profund al satirelor dramatice din etapa următoare. Vorbind despre „boierii işti noi“, care „au făcut bună stăricică în numele poporului suveran“, parazitul Stosachi din ultima cantonetă a lui Ianov schiţează gesturi pe care avea să le amplifice, peste numai şase ani, studintele în drept Rică Venturiano.

În chiar anul primei reprezentări a *Nopţii furtunoase* (1879), apărea într-o formă revizuită şi îmbunătăţită o piesă într-un act, scrisă — în prima versiune — cu zece ani mai

Scanned with OKEN Scanner

devreme. Este vorba de *Influența morală* de Gheorghe Sion (1821—1892), reluată sub un nou titlu: *Candidat și deputat*. Cum să explicăm interesul pentru teatru al acestui activ traducător din clasicii francezi, altfel decît prin continuitatea unei accepții în spirit pașoptist a scenei ca loc de răspîndire a învățăturii? Spirit profesoral, înclinat către opera de educație, Sion n-a dat teatrului decît puține lucrări, și toate cu program instructiv. Pînă în 1879, în afară de comedia sa politică, mai scrisese o piesă ocazională *(La Plevna)*. Cele două lucrări dramatice au fost premiate de Academie, for care-l primise pe autor ca membru încă din 1868, după raportul entuziast al altui pașoptist, Ion Ghica, Ocupîndu-se — în raportul său — de *Candidat și deputat*, Ghica supralicita afirmînd că piesa „biciuiește cu limbă de foc manoperile și corupțiunea electorală care se practică prea adesea în țările constituționale".

Poetul se voia, poate, un „Aristofante al României", așa cum îl denumise însuși pe Alecsandri în dedicația la *Influența morală*. Recenzînd, în 1869, această piesă în *Convorbirile literare*, romanticizantul M. D. Cornea îl găsea, însă pe Aristofan „mediocru" și chiar „obscen", G. Sion fiind nu mai puțin învinuit ca autor de „imagini triviale". Adevărul este, că, într-o versificație cursivă, dar fără har, autorul *Influenței morale* se străduia, după puterile sale, să comenteze ambianța morală a vieții politice. Într-un prolog programatic tipărit în fruntea versiunii din 1879, autorul avea să-l înfățișeze ca purtător de cuvînt al operei sale pe un reprezentant al țăranilor. Prin intermediul acestuia, Sion respingea posibilitatea vreunei deosebiri între conservatori și liberali și pleda — totodată — pentru intrarea în parlament a unor deputați săteni, în numele unei vechi atitudini demofile, radicalizată încă de ostilitatea poetului față de regimul de după 11 februarie. Diatriba politică este a unui moralist clasicizant, stînjenit, din păcate, de un condei noduros și posac. Rezultatul va fi un apolog străveziu în care palide încercări de tipologie realistă amplifică, pe alocuri, schema demonstrației morale. Încheierea factice, prin pedepsirea celor răi, urmează rigid rigorile clasice. Oricum, *Candidat și deputat* este prima noastră comedie politică închinată societății românești de după Unire. Cim-

Scanned with OKEN Scanner

bru, personajul cel mai izbutit din această piesă comică, ține încă, într-o mare măsură, de tradiția schemelor vodevilești. Ceea ce-l apropie totuși de zona autenticității este arivismul său balzacian și un limbaj satiric mai evoluat. Cimbru înfățișează o primă ipostază literară a demagogului înrăit al epocii „constituționale", un Titircă mai tînăr și mai școlit. Lichea ca și Cațavencu, el folosește banii primiți de la cucoana Zinca și destinați susținerii candidaturii lui Optimescu, în favoarea propriei sale candidaturi. O asemenea canalie iscusită era destinată unei cariere sigure în climatul epocii, încît arestarea sa de către procuror ne apare cu totul nefirească, dacă am pierde din vedere *clasicismul formal* al lui Sion, dornic să păstreze finalul în limitele unui moralism optimist. Piesa rămîne însă interesantă prin materialul de observație, prin virtuțile precaragialiene ale unei tipologii recente.

Obsesiile verbale ale demagogiei în lupta pentru putere se disting în piesă ca elemente prevestitoare ale limbajului cațavencian. „Patria, legalitatea, publica opiniune", iată marotele coanei Zinca, femeie ambițioasă, care reduce veleitățile Chiriței lui Alecsandri la o monomanie fermă: dorința de a fi soția unui înalt demnitar. Dar, în vreme ce stăpîna de la Bîrzoieni rîvnea la titlul mărunt de isprăvnicească, Zinca vrea să-și facă bărbatul deputat și tratează probleme de politică cu o competență și cu un cinism ieșite din comun. „Diplomația", sa, se întemeiază pe un machiavelism fără complicații;

> O politică atuncea e mai bine nimerită
> Cînd o faci mai încurcată, cînd o ții mai încîlcită.

Nuanțele decisive lipsesc, personajele se disimulează stîngaci, dar imagini sugestive ale epocii de după 1866 pătrund, cînd și cînd, în versurile laborioase ale prozaicului Sion. Alegerile le fac „șarlatani de meserie, pamfletari fără credință", în vreme ce miniștrii „cari jură legile să execute, în alegeri își bat capul să le calce pe-ntrecute". Natura aberantă a „legii fundamentale", devenită slogan obsesiv, este indicată într-o frază de coloratură moftologică: „Specula e tolerată chiar de constituțiune", proclamă sentențios primarul Cimbru.

Scanned with OKEN Scanner

Intenţia comediei este de a face operă educativă, dar într-un sens didacticist. Pesimescu, purtătorul de cuvînt al autorului, ţine, cu naivitate, predici fastidioase, menite să-i convertească pe ambiţioasa Zinca şi pe placidul ei soţ, Optimescu. Cu aerul său doct, Sion încearcă să distingă în tabloul farsei electorale un obiectiv ce i se pare a fi de prim ordin: influenţa morală exercitată asupra alegătorilor de către autorităţi. Este, astfel, repudiat sistemul ingerinţelor şi al corupţiei deşănţate, pe care piesa îl surprinde în cîteva circumstanţe vii, chiar dacă din perspectiva unei simpliste pedagogii sociale.

Căutînd un termen major al silogismului moralizator, Sion va opune degringoladei morale a micii şi marii burghezii înălţimea de cuget a boierimii de ţară (Pesimescu). Punctul de vedere în exercitarea criticii aparţine unui mizantrop, care, visînd la o armonie socială utopică, asistă cu amărăciune la transformarea politicii într-o „pîrghie de egoism" şi la împărţirea ţării în „partizi şi coterii". Faţă de tiradele mustrătoare ale lui Pesimescu, varianta din 1879 *(Candidat şi deputat)* adaugă o opinie mai fermă, conţinută în intervenţiile *Ţăranului*, investit — după cum am văzut — cu funcţia de apărător al piesei lui Sion, într-un „impromptu" de imitaţie molierească.

În această ultimă formă a comediei, critica ambianţei morale se colorează mai intens şi se complică. Idealizarea trecutului „sufletist" este de natură eminamente spirituală. Fără a regreta orînduirile tiranice, la dărîmarea cărora a participat, bătrînul Sion este, ca şi Alecsandri, un adversar al liberalismului, supărat mai cu seamă de dezlănţuirea patimilor egocentrice. Şovăind între fabula de reminiscenţă clasică şi comentariul actualităţii, comedia sa versificată încearcă să surprindă, reacţiile specifice pseudo-democratismului moftologic. Bovarismul călduţ şi amabil al Chiriţelor capătă acum nuanţe agravante, comentate cu un rîs lipsit de veselie.

Un aport încă mai important la acumulările comediei antecaragialiene îl realizează singura creaţie dramatică de un real interes dintre numeroasele încercări ale lui Iacob Negruzzi. Scrisă şi reprezentată pentru prima oară în 1878, comedia *O alegere la Senat* îşi ocupă cu claritate locul în

Scanned with OKEN Scanner

faza de tranziție de la farsa comico-sentimentală cu implicații de critică socială în maniera lui Augier (mult admirat de Alecsandri) la satira amară, îndreptată împotriva automatismelor unei existențe mimetice. Din păcate, destule stîngăcii și indecizii întunecă efortul de caracterizare a personajelor centrale. Astfel, arivistul Leon Teoveanu, un Venturiano cu blazon aristocratic, alunecă în cele din urmă în categoria negativilor ignobili din arsenalul farselor lui Scribe. Un alt erou comic, prefect al județului, prezentat, într-o secvență acidulată ca un as al matrapazlîcurilor electorale, se transformă brusc, în final, într-un om cumsecade.

Deși încă tributară sugestiilor vodevilistice sau infiltrațiilor melodramei, piesa lui Iacob Negruzzi reprezintă o încercare meritorie de depășire a șarjei vesele și grațioase în favoarea formelor de expresie ale comicului meditativ. Redactorul *Convorbirilor literare*, profesor universitar cu solide studii în Germania, și-a desfășurat examenul critic pornind din unghiul specific pe care-l deschidea dezbaterilor sociale teoria „formelor fără fond". Autorul *Copiilor de pe natură* ni se înfățișează, astfel, ca un cenzor al moravurilor care frecventează lumea ideilor. Repulsia sa în fața peisajului moral al unei societăți falsificate căpătase suportul filozofiei „junimiste" din perioada eroică, cînd aceasta aspira la o reglementare sănătoasă a valorilor. Contrafacerea sufletelor, golirea conceptelor etico-sociale de conținutul lor nominal, ca și atingerea pragului de sus în procesul de dezumanizare a vieții publice nu mai puteau fi respinse cu vechile procedee ale ironizării „paraponisiților" și „franțuzitelor". Dovedind o viziune critică activă, din păcate redusă de cadrul strîmt (și, în ultimă analiză, retrograd) al antiliberalismului junimist, scrisul, lipsit de strălucire, al lui Iacob Negruzzi nu s-a ridicat — nici un moment — la perspectiva și rafinamentul artistic al operei lui Caragiale. Chemarea sa de moralist și puterea de observație l-au ajutat însă să contureze, în spiritul unui realism clasicizant, echivalențele literar-dramatice ale unor „fiziologii" de extracție moftologică.

Personajele viabile din *O alegere la Senat* se definesc printr-un ansamblu de ticuri și obsesii, profilîndu-se comic ca expresii ale unei lumi în care ipocrizia a devenit o a doua

Scanned with OKEN Scanner

natură. Dintre personaje se desprinde, mai întîi, avocatul Dudulea, o interesantă prefigurare a lui Nae Caţavencu. Limbajul lui Dudulea, străbătut de cîteva idei fixe şi dospind în aburul marotelor politicianiste, este relevabil. Nu mai este vorba de demagogia cusută cu aţă albă a subprefectului Răzvrătescu din *Rusaliile*, ci de o locvacitate vicleană, cu subînţelesuri ameninţătoare.

Lupta pentru putere se desfăşoară, în piesa lui Iacob Negruzzi într-o lume care preferă să se despartă de rigorile logicii şi unde cuvintele se desprind de sensul lor iniţial, transformîndu-se în formule de circulaţie convenţională. „Vorbesc în numele opiniunii publice", clamează teatral Dudulea în cursul unei intervenţii de acut interes personal. „Prefectul va trebui să plece capul înaintea voinţei naţiunii", adaugă acelaşi, trecîndu-şi cu seninătate opiniile pe seama naţiunii întregi. Discursuri de răsunet din parlamentul „coaliţiei monstruoase" inspiră necontenit izbucnirile retorice ale acestor moftangii debutanţi. Iată cîteva asemenea perle gongorice, care prefigurează stilul farfuridian: „un bărbat care, fără cel mai mic interes, este gata să se jertfească pentru ţară, care a zis întotdeauna, care zice şi acum: să pier eu, dar ţara să fie salvată!", guvernul „falsifică expresia naţiunii", şi totodată „cel mai elementar simţămînt de ruşine a dispărut din membrii acestui guvern".

Cîteva dintre formulele obsesive care, inerente epocii, aveau să circule în universul caragialian se ivesc mai întîi în piesa lui Iacob Negruzzi. „Pactul fundamental", „Tronul şi Naţiunea", „opinia publică" revin mai cu seamă stăruitor. Onomastica eroilor satirizaţi atrage încă o dată atenţia asupra tranziţiei de la antroponimia schematică (v. la Alecsandri nume ca: Pungescu, Napoilă, Hîrzobeanu, Lipicescu), la plăsmuirea mai nuanţată a denumirilor. Pe avocatul chilipirgiu cu aptitudini de agent electoral îl va chema Dudulea, nume cu rezonanţă suburbană, care, indicînd o ascendenţă obscură, sugerează — nu mai puţin — o vivacitate cu accente triviale. Un alegător care se află încă la tejghea, frămîntînd veleităţi de ridicare socială, gata să-şi schimbe credinţele după cum bate vîntul, se numeşte Caşcaloni, prescurtarea peltică a lui Caşcavaloni, relevînd pieziş trăsătura de carac-

Scanned with OKEN Scanner

ter dominantă. Caragiale nu va fi departe de acest procedeu, mai tîrziu, cînd îi va boteza pe Farfuridi și Brînzovenescu.

Comedia lui Iacob Negruzzi se distinge, în pofida tonului său conciliant, prin cîteva contribuții la studiul caracterologic al politicaștrilor și prin captarea unor momente expresive din mecanismul unei lumi desprinse de sensul progresiv al istoriei. Într-o construcție dramaturgică eclectică, se disting pasaje de un realism superior. Pot fi, astfel, reținute scena numărării prealabile a voturilor de către partizanii candidatului Păltiniș, discursul lui Dudulea, tribulațiile necinstite ale prefectului, așa cum apar în discuția acestuia cu subprefectul Gospodin.

Mai cu seamă în ceea ce privește reproducerea parodică a farsei electorale, este greu să trecem peste vădita asemănare a unor anume situații din *O alegere la Senat* cu altele, din *Scrisoarea pierdută*. Nu este vorba de a bănui transplantarea în capodopera marelui Caragiale, a unor pagini scrise cu șase ani mai devreme de către I. Negruzzi. Similitudinea unor scene aparținînd celor două comedii nu se poate explica nici numai prin identitatea „temei": alegerea mașinată a unui „reprezentant al națiunii" sub paravanul Constituției formale. Odată cu această preocupare comună se pronunță o înrudire în maniera analitică de investigare a imoralității. Demontarea minuțioasă a mecanismului machiavelic al alegerilor, în scena „mitocosirii" voturilor, impune paralela cu momentul care deschide actul II al *Scrisorii pierdute*:

DUDÚLEA: Să cercetăm încă o dată lista. S-o puricăm, cum s-ar zice *(Dudulea și Leon duc o masă în mijlocul casei. Toți se grupează în jur. Dudulea întinde o listă).*

DUDÚLEA: Sînt peste tot patruzeci și doi de votanți, din care doi absenți, trei bolnavi și unul care nu vine niciodată

LEON: Majoritatea-i nouăsprezece. Am împărțit alegătorii în trei categorii, în siguri, probabili, și posibili. Siguri sînt zece.

Pe listă cei „siguri" au fost însemnați cu o cruce, iar consilierii politici ai lui Păltiniș, în frunte cu Zoica (ambițioasa sa mamă), se sfătuiesc cum să-i cîștige pe cei „nesiguri".

Scanned with OKEN Scanner

Discuția condusă de Trahanache în casa prefectului își anunță aci schema exterioară.

Merită să observăm în comedia lui Iacob Negruzzi și preludarea delirului oratoric din *Scrisoarea pierdută*, ca în scena care urmează tentativei lui Dudulea de a obține prin șantaj slujba de avocat public (pe care Caţavencu, mai pretențios, avea s-o refuze în discuția cu Tipătescu). Respins, șantajistul va izbucni într-o diatribă cu mult piper liberal, în cel mai pur stil caţavencian: „Dacă veți urma cu sistema presiunilor și violențelor, vă voi denunța opiniunii publice ... voiți să călcați libertatea poporului în picioare! Poporul va afla cum votați prerogativele sale cele mai sacre înscrise în pactul său fundamental". Supralicitarea demagogică conține o evidentă amenințare cu arma teribilă a presei, căci, bineînțeles, violentul Dudulea este directorul proprietar al ziarului local, *Salvarea patriei*.

Lectura comediei *O alegere la Senat* ne procură prilejul de a urmări cum intenții remarcabile se topesc într-o expresivitate mediocră. Iscoditor atent, cu o vădită predilecție spre colecționarea unor imagini tipicizante, Iacob Negruzzi se descurcă greu în chimia complicată a caracterelor. Receptiv față de elementele unui nou climat comediografic, el nu se poate ridica pînă la elaborarea unui univers comic original. Pentru a lua un exemplu, putem desprinde din materialul de observație al piesei destinul „alegătorului" Gavrilaș Simconovici. Acesta pare să anunțe un tip care reunește slugărnicia versatilă a lui Pristanda cu deruta Cetățeanului turmentat. Simconovici, care are „o casă de copii" și căruia Iancu Păltiniș îi „dă casă și masă", nu vrea să se strice nici cu prefectul, pentru a nu-și pierde locul „în comitet". El este gata să voteze pentru susținătorul său material, dar nu vrea nici să înfrunte autoritățile guvernamentale. „Negreșit ... negreșit . . . mai ales dacă și prefectul . . . ", iată fraza care-l califică în primele acte pe acest client fără opinii al caruselului electoral. Dar, ducînd spre un final artificios întregul conflict, Negruzzi abandonează — la un moment dat — sensul evolutiv al satirei, transformîndu-l pe Simconovici într-o victimă inocentă. *Caracterul* este ratat prin abandonarea consecințelor ultime ale descrierii unei „naturi". Inconsecvențele autorului se multiplică pe măsură ce se calmează

Scanned with OKEN Scanner

explorarea tipologică, într-o discrepanță vădită cu promițătoarele puncte de plecare. Devine evident că imaginile disparate ale unor vioaie „còpii de pe natură“ nu pot încă alcătui o structură satirică unitară. Totodată, pe măsură ce comedia se îndulcește, junimismul autorului își pronunță mai răspicat implicațiile conservatoare. Astfel, din intervențiile „pozitivului“ Mirtescu, se detașează un sentiment de oroare față de „schimbări“, o dorință marcată de obținere a stabilității. Mirtescu, exprimînd punctul de vedere al lui Negruzzi, nu-și face iluzii cu privire la meritele conservatorilor, dar crede că liberalii sînt „poate mai răi“ și ține enorm ca „temelia statului să nu se zguduie pentru ambiția cîtorva“. Deosebim aici o recunoaștere a futilității luptelor dintre „albi“ și „roșii“, dar nu mai puțin preferința pentru păstrarea unei ordini rele, pentru a nu fi primejduit principiul de ordine și a nu deschide calea „către anarhie“. Cumințenia retrogradă a moșierului Mirtescu, temător de „zguduiri“ și „exagerațiuni“, atitudine pe care Iacob Negruzzi o aprobă, avea să devină la Caragiale un element fundamental în ridiculizarea rigoristului Farfuridi. Drumul de la Mirtescu la Farfuridi descrie plastic decalajul de gîndire (și de adîncime a observației) dintre cei doi coautori ai *Hatmanului Baltag*.

Am mai avut prilejul să observăm că începuturile comediografiei noastre moderne au coincis cu un vădit dezinteres pentru *inventarea* subiectelor dramaturgice, efortul creator vizînd, mai ales, modalitatea de *recompunere* adecvată a unui model. Este neîndoielnic că, în același timp cu presiunea necesităților de repertoriu ale trupelor teatrale, un rol important în justificarea interioară a disprețului pentru *ineditul* intrigii comice l-a jucat formația *clasicistă* a oamenilor artei. O trăsătură comună, extrem de interesantă, a adaptărilor originale de texte străine stă în reducerea elementelor general-umane ale modelului prin *particularizarea* națională a situațiilor și printr-o individualizare a tipurilor universale. Se produce, așadar, pînă tîrziu, spre pragul noului secol și în perimetrul „localizărilor“, o trecere ezitantă de la farsa clasicismului epigonic către găsirea relației dintre universalitate și cadrul istorist.

Ar merita, fără îndoială, un studiu deosebit modalitatea specifică de localizare a comediilor observației tipologice

Scanned with OKEN Scanner

și sociale, inspirate din alte literaturi. Nu simplele ajustări de texte bufe ne pot interesa și nici asezonarea cu trivialități autohtone a unor compoziții franceze sau germane de dincolo de literatură, cum se întîmplă în comedioarele lui Pantazi Ghica (*Sterian Pățitul* și *Iadeșiu)* și în atîtea altele. Prezintă însă interes acele „prelucrări" românești care izbutesc să transporte în climatul spiritual al vieții publice autohtone *de după 1860* intrigi și conflicte elaborate aiurea. Repetînd un fenomen care poate fi observat și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, asemenea producții de înnoire limitată a invenției dramatice capătă valențe originale prin redistribuirea cromaticii unor măști, mergînd uneori pînă la modificarea claviaturii grotescului, cu rezultate necunoscute punctului de plecare.[1] În această ordine de idei, trebuie amintită prelucrarea lui Petre Grădișteanu [2] după *Revizorul* de Gogol. Autorul localizării [3], bun cunoscător al cronicii publice contemporane, el însuși politician activ, beneficia totodată de experiența unui comentator al faptului cotidian, cu state de serviciu în publicistica umoristică. Adaptînd, cu destulă libertate față de text, comedia clasicului rus, Grădișteanu a încercat o transplantare în spațiu a subiectului, cu un vădit interes pentru funcționalitatea satirică imediată. Schimbînd cu seninătate structura unor acte ale piesei lui Gogol, comprimînd pe alocuri acțiunea, desființînd, dar și adăugînd personaje, Grădișteanu a așezat intriga *Revizorului* sub unghiul unei alte accepții a comicului, schematizînd caricatural personajele și preferînd, evident, bufonada enormă. Colecția de tipuri și monomanii realizată de Gogol a fost adaptată la registrul pamfletului de strictă actualitate. Infidelitatea tăl-

---

[1] O curiozitate, aparținînd mai curînd vieții literare decît literaturii, este parodia operetistică (în stilul Meilhac și Halévy), *Musa de la Borta-Rece* (1873) de Mihail Zamphirescu, pamflet pătimaș și nedrept (dar nu fără de spirit) la adresa „Junimii" ieșene.

[2] Petre Grădișteanu (1849—1921), fruntaș liberal, fondator al *Revistei contimporane* (1873—1876), a fost, între altele, autor al libretului de revistă *Cer cuvîntul* (1874) și directorul publicațiilor umoristice *Colivia* (1866) și *Scrînciobul* (1866—1869; 1879—1880).

[3] *Revizorul general, comedie în trei acte, imitată după Gogol și dedicată d-lui V. Alecsandri*, tipărită în *Revista contimporană*, an. II, 1874, nr. 4, 5, 6, reprezentată de M. Pascaly în 1874, pe scena Teatrului Mare din București și reluată în 1876 la Teatrul din Iași.

Scanned with OKEN Scanner

măcirii este deliberată, prilejuind un exercițiu polemic pe care Grădișteanu îl întreprinde cu dexteritate. Pe de altă parte, structura de bronz a comediei lui Gogol a făcut să răsune altfel decît vodevilurile simpliste, referințele la o realitate socială nouă, sugerînd posibilități de adîncire a satirei. *Revizorul general* schițează astfel un pas către o modalitate mai substanțială a comediei satirice, desprinzîndu-se parțial de „qui-pro-quo"-ul moralizator al antecedentelor comediografiei românești. Onomastica piesei evidențiază, de la început, maturizarea procedeelor. Subprefectul Hariton Zarkidescu, șeful poștei, Romulus Flavius Tercilian, sau perechea Mache și Sache anticipează, evident, într-o relație calitativ nouă a numelor cu datele individuale ale caracterelor, populația universului moftologic caragialesc. Firește, comedia, astfel modificată, se menține în linia experimentului comic învecinat artei dar util acesteia. În istoria tipologiei noastre dramatice, merită o mențiune eroul principal al piesei, Iorgu Scorbeni, care — mistificîndu-și victimele — se dă drept prieten al lui Alecsandri, dar pare a fi mai aproape de adevăr cînd se pretinde redactor al ziarului liberal *Românul*, în redacția căruia se aflau destule prezențe din speța „intelectuală", a descurcărețului Mitică. Prelucrarea lui Grădișteanu semnalează, împreună cu alte localizări și adaptări dintre 1860—1880 [9], tendința de abandonare a limitelor satirei de salon, prin părăsirea persiflărilor benigne dar și prin încercarea de a provoca rîsul superior.

Albert Thibaudet a remarcat „realismul pozitiv" al lui Balzac, care îi apărea ca un geniu constructor atras de „modelele substanțiale" ale unei burghezii dinamice, impuse în tipurile ei integrale, în vreme ce Henri Monnier, realist prin excelență, i se părea a fi un scriitor „negativ", a cărui ironie devorantă duce la caricatură și la o viziune de demolare a realității, de surprindere a degenerescenței unei vîrste istorice. În ceea ce ne privește, putem observa că, în condițiile specifice ale societății române de după 1866, tendința „negativă" a prelevat firesc în literatura realistă, făcînd ca por-

---

[1] Dintre acestea pot fi citate, între altele (și pe etape), *Ginerele lui Hagi Petcu* (1866) după Augier și Sandeau în care Alecsandri încearcă a se deprinde cu exigențele comediei de moravuri, sau *Le faiseur* de Balzac, adaptată pentru Matei Millo (1870).

Scanned with OKEN Scanner

tretul caricatural, situația grotescă să predomine în proza și dramaturgia timpului. O burghezie îmbătrînită înainte de a se fi maturizat deplin s-a destrămat nervos într-un lanț de compromisuri și deghizări care au generat destul de repede aspectele comice ale vetustului.

Marcarea evidentă a despărțirii teatrului nostru comic de farsa cu program satiric limitat din anii idealismului pașoptist s-a produs tocmai prin critica liberalismului compromis, văzut acum ca reprezentare majoră a ipocriziei. Comicul descompunerii unei lumi, presimțit și prefigurat în comedioarele de pînă la 1870, desemnat ceva mai apăsat de către un I. Ianov sau un G. Sion, a fost mai apoi sublimat cu o nouă acuitate în cîteva compoziții, care s-au detașat treptat de umoristica „pozitivă". Deplasată către lumea măruntă a Miticilor sau în mahalaua mărginașă, observarea oamenilor și a moravurilor a dus — totodată — la descoperirea modului în care degringolada valorilor etice opera în viața omului simplu, asediat de automatisme și împins către o trăire mimetică. Laboratorul precaragialian își distila astfel esențele, încercînd valoarea unor procedee și schițînd cotitura către o tipologie satirică dedublată, cu o complicare progresivă a formelor individualizării.

Una dintre primele comedii care izbutesc să surprindă ambianța degenerescentă, populată de obsesiile moftangiilor, este *Ortonerozia* (1871—1872), reprezentată în 1878 sub titlul *Trei crai de la Răsărit*, de B.P. Hasdeu. În această satiră, despre care s-a vorbit mai pe larg într-un alt capitol, polemica lingvistică împotriva „latiniștilor" și a „franțuzomanilor" ocupă un loc important, dar ceea ce o distinge de compozițiile anterioare cu același obiectiv este depășirea considerabilă a acestuia, prin recompunerea critică a ambianței sociale.

După comedia lui Hasdeu, metamorfoza unghiurilor de observație poate fi întîlnită în piesele lui Teodor Miller, N. Ținc, G. Marian ș.a., sau în textele revuistice ale lui Grădișteanu și ale lui Matei Millo *(Apele de la Văcărești)*.

Trei dintre cele patru piese ale lui T. Miller poartă în textura lor modestă semnalmentele unei modalități comice noi. Autorul se angajează în descrierea unei lumi invadată de „forme" și unde acceptarea unui mecanism social dedublat

Scanned with OKEN Scanner

elimină necesitatea trăirilor autentice. Tehnica „efectului" comic se fundează pe supralicitarea verbiajului unor personaje care încearcă să dea aspect onorabil vidului lor interior. Funcționarul Tănăsache Fintă din *1 Aprilie stil nou* (1874), intenționînd să se răzbune pe soția sa pentru păcăleala din anul trecut, se decide să întreprindă o acțiune de schimbare a calendarului cu 12 zile, ceea ce-i va înlesni anticiparea revanșei, asigurîndu-i luarea inamicului prin surprindere. Pentru atingerea scopului, el pune la cale, cu amicii săi, într-un conclav miticesc de o suficiență hilară, lansarea unei *Proclamații către poporul român*, care începe cu obsesia „opiniei europene" („În fața progresului ce atît Francia, cît și celelalte popoare . . . ") și se bazează pe nenumărate argumente, de ordin „universal" și chiar „cosmic", pentru a se ajunge la marotele moftangiului, printre care și avantajul de a primi „în fiecare lună cu douăsprezece zile înainte lefile și pensiunile noastre". În acest climat străbătut de varii personaje ridicole, printre care se agită și ex-profesorul de caligrafie Ioniță Proptescu (copie evidentă după Joseph Prudhomme al lui Henri Monnier) încep a se face auzite și alte sunete prevestitoare ale universului caragilian, dintre care se impune clamarea zgomotoasă a „onorabilității familiei". Din comedia lui Miller *Fata lui Chir Troancă* (1875), Nicolae Iorga reținea o declarație de amor prefigurînd stilul lui Rică Venturiano. De fapt, în acest caz, personajul (un servitor cu veleități actoricești) își rostește *în falset declarat* tirada, în vreme ce Rică avea s-o debiteze cu seriozitate, definindu-se tocmai prin aceasta. Nu e mai puțin adevărat că limbajul amorezului cabotin din piesa lui Miller concentrează poncifele sentimentaliste ale timpului, într-o aglomerare revelatoare pentru înstrăinarea de autenticul afectiv. „Mi-am imaginat, cu drept cuvînt că ești pe marginea unui abis și am alergat să te scap, dacă se poate fie chiar cu prețul vieții, a sîngelui meu!"; „De atîta timp de cînd te iubesc, crezi că m-am mai gîndit decît la d-ta? Nu te-am visat decît ca pe un angel de ipostază!"

În *Gulgudachi* (1876), obsesia onoarei de familist provoca urmăriri prin mahalale, care preced odiseea lui Rică pe drumul dintre „Iunion" și Dealul Spirii. Piesele lui Miller ilustrează foarte bine, alături de alte producții ale deceniului 1870—1880,

Scanned with OKEN Scanner

părăsirea interesului acut pentru „qui-pro-quo“ (menținut ca sursă subalternă de dinamizare a acțiunii) și creșterea preocupării pentru ironia conținută în dialog, ca și pentru sarcasmul latent al marilor monologuri. Comicul de situație se aliază cu efectele automatismelor alienării — în vreme ce, treptat, replica se complică interior, acționînd atît ca mijloc de aprofundare a personajelor, cît și ca element burlesc de atmosferă. Ticurile verbale se deplasează de la umorul facil (vorbire pocită, defecte amuzante de dicție etc.) către susținerea unor trăsături de caracter. Asemenea anticipări ale unui nou stil comediografic coexistă, din păcate, la Miller cu pasaje plate, de o respirație artistică scurtă.

În linii mari, comediografia deceniului care precede *O noapte furtunoasă* se îndepărtează de optimismul moralizator al vechilor vodeviluri, ca și de satira indolentă. Comicul devine malițios, tipurile se individualizează mai clar, insatisfacția existențială crește. Activitatea publică postunionistă, pierzîndu-și puritatea, provoacă un teatru politic de intens control al iluziilor pașoptiste, lacerat după 1866 de neliniști și dezamăgiri.

Trecerea de la perioada Alecsandri la momentul Caragiale cunoaște în acești ani o semnificativă apropiere a comicului de sfera consecințelor tragice ale trăirii mimetice.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XI

I. L. CARAGIALE

Clasicismul moderat, nu tocmai auster, al comediografiei românești de pînă la 1879 n-a fost lipsit de inițiative și împliniri remarcabile. Cînd a apărut *O noapte furtunoasă* toate antecedentele și mai cu seamă piesa comică bucureșteană de la *Comodia vremii* la *Fata lui Chir Troancă* și-au revelat însă funcția preponderent istorică, dezvăluindu-se ca trepte către o sinteză superioară. În numai șase ani și într-o succesiune rapidă care creează impresia unei elaborări unitare, cele patru piese comice scrise de Ion Luca Caragiale între 1879 și 1885 explorează în straturi variate ale societății românești de după domnia lui Al. I. Cuza, elementele necesare unui examen satiric de o neobișnuită amploare.

Nu încape îndoială că laboratorul experimental al comediografiei românești acumulase, pînă atunci, o zestre apreciabilă de căutări și succese, dar distanța dintre acestea și comediile caragialiene rămîne considerabilă, deoarece derivă dintr-un decalaj de viziune.

Deosebirea principală constă în modalitatea relațiilor dintre particular și general, dintre local și universal. Predecesorii satisfăceau aceste raporturi, prin introducerea materialului de observație autohton în schemele farsei clasicizante, obținînd (în variante mereu mai personale ale *imitației*) rezultate de felurite reliefuri. Elanul „îndreptării moravurilor", încurajat de optimismul pașoptist și unionist, susținea caracterul extravertit al satirei și găsea în resursele vodevilului un arsenal de mijloace îndestulător.

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale concepe un univers comic în care indivizii, descoperiți și preluați din realitatea imediată, compun prin personificare generică, eșantionul unei umanități întregi care și-a pierdut viața interioară. Autorul *Scrisorii pierdute* se dovedește apt să înțeleagă, într-o accepție largă și deosebit de profundă, procesul „formelor fără fond", declanșat la noi în ultimele decenii ale secolului trecut. Personajele sale reflectă astfel, în coordonate specifice, fenomenul universal al trivializării existenței într-o ordine socială care a pierdut contactul cu sensul firesc al istoriei. Fidel idealului clasic al valorilor integrale, Caragiale se apropie totodată, prin vibrația denunțului satiric, de neoromantismele sfîrșitului de secol european ostile materialității brutale și mercantilismului burghez. Comediile sale stabilesc, în acest mod, primul contact de adîncime cu criza morală a civilizației moderne, răspunzînd printr-un sistem imagistic întemeiat pe observarea societății românești, unor neliniști comune tuturor marilor scriitori dinspre finele veacului.

1. ARHITECTONICA PSEUDO-FARSELOR

Caracteristică pentru detașarea comicului caragialian de epoca imitației modelelor de succes ale unei comediografii minore este sensul polemic al arhitectonicei „farselor" sale, structura de *pseudo-farse* a comediilor. Principalele lui piese se întemeiază numai aparent pe tradiționalul „imbroglio". În fapt „încurcătura" este schițată sumar, împotriva legilor speciei, și cu surprinzătoare neglijențe (Zița îi *răspunde* lui Rică, prin Spiridon, înainte de a fi primit de la junele arhivar prima și unica sa misivă, Crăcănel intră în frizeria lui Girimea *fără nici un motiv* etc.) Finalul peripețiilor nu cunoaște de fiecare dată deslușirea întreagă și răspicată a încurcăturii. Asemenea abateri de la rețeta farsei autentice trec însă neobservate la Caragiale, care folosește „sforile" numai ca suport secundar.

Ideea după care comediile caragialiene își dezvoltă substanța satirică prin exploatarea ingeniozității situațiilor nu se susține. Ciocnirile bufe însuflețesc doar cîmpul de joc care găzduiește o conflictualitate mai adîncă, proliferînd *în lim-*

Scanned with OKEN Scanner

baj. Există, bineînțeles, o coordonare între derularea acțiunii și dezvăluirea treptată a disocierii cuvintelor de sensul lor inițial. Forța viziunii comice este legată însă de degringolada valorilor morale ale unei lumi reduse la *oralitate mimetică*. Comediile lui Caragiale execută o secțiune într-un univers invadat de *jurnalism*, în sensul vizat mai tîrziu de Karl Kraus și alți filoexpresioniști. Într-adevăr, în vreme ce relațiile dintre persoane se întreține fără mari surprize, dialogul „își iese din țîțîni", înfățișîndu-ne avansul lipsit de scrupule al clișeelor verbale, capabile să dizolve natura rațională a limbajului. Formele delirului jurnalistic înlocuiesc realitatea cu o lume secundă, care consumă aparențe. O locvacitate bolnavă inundă spațiul vital, toate personajele caragialiene fiind stăpînite de morbul verbiajului, dacă nu chiar de o deșuchiată febră oratorică.

În acest climat iese mai puternic la iveală substratul tragic al comediilor scriitorului. Ele acumulează imagini grotești ale întemnițării omului modern în limbaj. Abundența *scrisorilor* și a *discursurilor* evidențiază, cu ample efecte comice, ce devin aceste exerciții supreme ale limpidității clasice într-o trăire subumană. Rîsul nu este provocat, ca la Alecsandri sau Bălăcescu, de *greșelile* de limbă ale personajelor, ci de absorbirea totală a indivizilor în idiomul codificat al mediului. Discursul ca și compoziția epistolară dezvoltă în tiparele (degradate) ale unor specii nobile un jargon socialmente necesar într-o lume artificializată, care-și ajunge sieși. Un rol important în teatralitatea comică a dialogurilor îl joacă nevoia personajelor comice de a se afla mereu în for, pe tribună, în „soțietate". Această agorafilie exacerbată este determinată de carențele vieții interioare. Chiar și în duetele amoroase, îndrăgostiții (Veta-Chiriac sau Zoe-Tipătescu) par a declama înaintea unei galerii de curioși. Caracterizarea personajelor se sprijină, în primul rînd, pe formele particulare de participare la corul limbuției generale.

Modernitatea lui Caragiale, căutată adesea în inovările formei, rezidă în această extraordinară apropiere de spectacolul tragico-comic al omului răpit propriei sale substanțe de robia limbajului comun, decăzut prin aderența la cultul succesului social, despărțit într-o lume a vanităților publice de natura sa individuală.

Scanned with OKEN Scanner

Tehnica satirei comediografice se organizează la Caragiale în jurul necesității de a stabili căi de comunicație între structura clasică a intrigii centrale și „acțiunile povestite", care documentează realist situațiile și caracterele. În cele patru comedii principale, și mai ales în *O scrisoare pierdută*, *acțiunea din scenă* caracterizează personajele ca tipuri generice în timp ce *episoadele narate* localizează conflictul și îi precizează implicațiile sociale. Ni se pare, astfel, evidentă funcția precumpănitor tipologică a confruntărilor din scenele-cheie ale *Scrisorii pierdute* (discuția dintre placidul Trahanache și fugosul Tipătescu, ciocnirea temperamentului nestăpînit al prefectului cu autocontrolul histrionic al abilului Cațavencu etc.) față de valențele documentar-realiste ale monologurilor care *povestesc* întîmplări de culoare locală și temporală, petrecute în afara spațiului de joc (relatarea lui Pristanda despre întrunirea „dăscălimii", întîmplarea cu „becherul" istorisită de Dandanache ș.a.). În această relație dintre *realismul* secvențelor extrascenice și *clasicitatea* tablourilor din „cubul" scenei, un rol important îl joacă efortul de simplificare a acțiunii.

Monomaniile clasiciste se colorează modern prin potențarea caracterului lor obsesiv, revelînd tragismul unei lumi dominate de automatisme și în care viața urmează prescripțiile unui ceremonial al obișnuințelor. Amănuntele cronicii de epocă sînt înglobate unui puternic flux ficțional. Chiar și satira limbajului „liberal" (inspirîndu-se din ziarele vremii) nu vizează rolul istoric exact al unui anume partid. Populația operei lui Caragiale ocupă o rezervație de uz artistic pentru studierea moftangiilor, specie de stupizi care trăiesc oricînd sub semnul conformismului maniacal. Obsesiile moftangiilor se opun cu tenacitate ordinei naturale a lucrurilor și, prin urmare, autenticității. Eroul *Nopții furtunoase*, cherestegiul Dumitrache Titircă își apără „ambițul de familist" prin ignorarea sfruntată a faptelor evidente. În *D-ale carnavalului*, psihoza „carierei" determină comportamente elucubrante, culminînd cu obstinația Catindatului, care se supune, fără salariu, vicisitudinilor unei slujbe subalterne, mimînd mișcările diurne ale funcției de impiegat.

O tendință curentă a miticismului caragialesc așează întîmplările într-o (aparent) inatacabilă înlănțuire logică,

Scanned with OKEN Scanner

făcînd mare caz de „baza" inerentă oricărei reacții [1]. Dar în vreme ce formulele exterioare, lipsite de conținut, ale mecanicii „raționale" sînt dilatate pînă la tumefacție, gîndirea își pierde autonomia, înlocuită de arguție, minată de sofisme. În raport cu flecăreala ușuratică a „ultrademagogului" Clevetici, eroii lui Caragiale beneficiază de aplombul unei enorme încrederi în sine, venind din suficiența unei lumi care se crede apărată, prin menținerea mișcărilor stereotipe, de o ordine socială veșnică. Deruta se declanșează numai atunci cînd edificiul convenienței pare primejduit (onorabilitatea se vede amenințată de „scandal", de căderea temporară a măștilor).

Față de ciocnirile benigne din farse și vodeviluri, comediile lui Caragiale dezvoltă situații comice bazate pe contraste de o altă complexitate. Astfel, *O noapte furtunoasă* susține, sub aspectul unui „qui-pro-quo" sentimental, șarja ipocriziei conformiste dar și reprezentarea comică a incapacității eroilor de a trăi tragic, tiradele amoroase, ca și dezlănțuirile geloziei destrămîndu-se în derizoriu. Odată cu ridiculizarea superficialității afective, are loc în același spațiu comediografic și o umilire (prin degradare caricaturală) a *pasiunii* ca sferă a trăirilor arbitrare, scăpate de sub controlul nobilei lucidități. Ca și în alte agregate ale marelui mecanism comic caragialian, găsim aici un joc dublu al satirei.

Construcția de „farsă" este — de altfel — mereu covîrșită în comediile caragialiene de observarea minuțioasă a tipurilor. În vreme ce asistăm la peripețiile din primul plan al acțiunii, o fină țesătură de aluzii dublează sensurile și dă referințelor „la zi" un subtext de adîncime meditativă.

Structura dramatică a comediilor lui Caragiale încurajează comicitatea ambiguității, complicînd în mod fericit controversele. *Schema de farsă*, după ce declanșează acțiunea comică, se retrage treptat în mecanismul infrastructurii, făcînd loc unui ansamblu de semnificații majore, degajate de avatarurile caracterologiei și valorate în cromatica *dialogului*.

---

[1] Replica lui Iordache din *D-ale carnavalului* (act I, scena III): „Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cît de mică, dar să fie bază", tipică pentru elanul „pozitivist" al eroilor caragialieni reduce, de fapt, cunoașterea la seria explicațiilor pedestre, respingînd explorarea rațională a misterelor.

Scanned with OKEN Scanner

Privite dintr-un anume unghi, cele trei comedii principale revelă un același „imbroglio", cu minime variații. Nucleul anecdotic al fiecărei piese reia, așadar, următoarea situație: o femeie tînără (Veta, Zoe, Didina) — silită să trăiască cu un bărbat vîrstnic, dar generos (Titircă, Trahanache, Crăcănel, Pampon) — își găsește alinarea într-o legătură ilicită cu un june de viitor (Chiriac, Tipătescu, Nae Girimea). O „încurcătură" oarecare (în două dintre piese provocată de un același pretext: o scrisoare de dragoste pierdută) pune în mișcare „farsa", tolerînd însă de fiecare dată și o a doua linie a acțiunii, care — treptat — cîștigă teren (tribulațiile prematrimoniale ale publicistului Venturiano, alegerile parlamentare, descripția carnavalului într-o mahala bucureșteană) și lărgește, mai mult sau mai puțin, orizontul satiric, potrivit valorii acestor episoade perpendiculare pe linia farsei. Dinspre aceste planuri adiacente intriga vodevilescă primește lumini și umbre care adîncesc izvoarele comicului, depășind schema inițială a pieselor pînă la diferențieri apreciabile de contur. „Farsa" dispare aproape total, în vreme ce coexistența unei tipologii clasiciste cu descriptivismul relatărilor realiste ridică un edificiu de o construcție complexă.

Personajele principale își capătă caracterizarea înainte de a pătrunde adînc în acțiune, prin intermediul „poveștilor" pe care de cele mai multe ori, le narează ei înșiși. Adeseori întîlnim în scene *duete*, compuse dintr-un prim-solist și un personaj-martor (Tipătescu-Pristanda, Farfuridi-Brînzovenescu, Titircă-Ipingescu, Leonida-Efimița). Personajele-martori sînt situate de obicei în marginea intrigii propriuzise, deținînd posturi de observație privilegiate și ajutînd la profilarea celorlalte caractere. Din această categorie putem distinge seria *polițailor*, prezentă printr-un emisar în fiecare din cele patru comedii. Ipingescu, Pristanda, Ipistatul și din nou Ipingescu (personaj nevăzut, aflat în liota petrecăreților de pe stradă, în *Conu Leonida . . .*) îndeplinesc, ca reprezentanți rizibili ai forțelor de ordine, funcția de supraveghetori mereu prezenți („sfeșnic la datorie") ai peripețiilor comice.

Fără îndoială că onomastica joacă un rol important nu numai în plan caracterologic dar și în formula atmosferică a comediilor caragialiene. Pe această temă, G. Ibrăileanu a

Scanned with OKEN Scanner

inițiat în studiul său din 1926 [1] o cercetare, care, din păcate, n-a găsit continuatori. Alături de ingenioase observații de ordin sociologic, istoricul literar ieșean a enunțat sugestii (discutabile) cu privire la zestrea tipologică a unor nume de personaje (Farfuridi, Cațavencu, Trahanache etc.). Pînă la o investigare de proporții a antroponimiei caragialiene, pot fi relevate cîteva aspecte comune construcției onomastice în întreaga operă. Comediile, de pildă (ca și *Momentele*), ne oferă o persistentă reducție a numelor la scara hipocoristică. O anume familiaritate a tonului este favorizată de abundența diminutivelor. Distanța dintre orgoliul numelor oficiale (Agamemnon, Zoe, Telemac) și diminuarea lor bruscă (Agamiță, Joițica, Mache) sprijină spectacolul degringoladei valorilor. Trebuie să adăugăm acestor tendințe de alunecare în derizoriu și numărul relativ redus al numelor astfel diminutivate, limitînd sfera onomastică la cîteva *serii* familiar-obsesive. Comediile sînt traversate, astfel, de galeria personajelor *Nae* (Cațavencu, Ipingescu, Girimea), *Ghiță* (Pristanda, Țircădău), *Tache* (Farfuridi, Tache pantofarul, Tăchiță Petcuș) etc. În *Conu Leonida* . . . nevestele succesive ale personajului principal poartă același nume în intimitate (Mița), denumind nu atît persoana distinctă, cît o repetabilă funcție. Invenția onomastică, utilizînd des efectul contrapunctic al opoziției dintre prenume și patronim, se dezvoltă evident sub auspiciile clasiciste ale caracterologiei.

Dintre mijloacele de expresie împrumutate de Caragiale din comedia clasică și dezvoltate cu o virtuozitate neobișnuită, poate cea mai de seamă rămîne arta monologului, cu valențele ei caracterizante. Pentru autorul *Scrisorii pierdute*, monologul comic nu mai este discursul jovial al „cantonetelor" alecsandriniene. Despărțirea de cupletul umoristico-sentimental, cu sau fără cîntece, începuse timid, după cum am văzut, încă în încercările lui I. Ianov și ale altora. Caragiale dă un nou curs construcției monologale, bazat pe o dezvoltare conflictuală în care limbajul gongoric supune tema peroratiei unei erodări treptate, pînă la ridiculizarea totală. Remarcabilă devine varietatea abordării acestei moda-

[1] G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera lui Caragiale* (1926), în *Opere*, III, București, Editura Minerva, 1976, p. 246—258.

Scanned with OKEN Scanner

lități, de la tehnica autocompromiterii în discursurile electorale ale lui Farfuridi și Caţavencu pînă la *1 aprilie*, monodramă în care comicul dizolvă datele unei întîmplări tragice, prin dezvăluirea mediocrității personajelor și a trivialității mediului.

În monolog ca și în dialog statura figurinelor este depășită *literar* de vivacitatea unui limbaj plăsmuit cu vervă de autor. Caragiale se află în spatele fiecărui personaj, suflîndu-i rolul cu o strălucire care-i aparține. Departe de a reface felul de a vorbi al modelelor „rupte" de realitate, comediile caragialiene amplifică și combină rostirea cu o forță care aparține creatorului. Acesta va întreține nu numai o exagerare a datelor realului dar și o însufleţire sărbătorească a jocului general care încălzește la maximum potențialul fiecărui rol individual.

Caragiale leagă atît de firesc „cestiunile arzătoare la ordinea zilei" din viața publică de resorturile eterne ale condiției omenești, încît, după marea sa operă, drumul piesei comice românești a impus urmașilor responsabilități uriașe. Totodată, prin Caragiale, comedia de expresie clasică, formulînd adevăruri esențiale prin intermediul restrictiv al comicului, atinge nivelul ei maxim în literatura noastră. După acest moment crucial, comediografia avea să accepte formele compozite ale unor asocieri între cele două măști fundamentale ale teatrului.

2. O NOAPTE FURTUNOASĂ (1879)

Inaugurînd o modalitate a construcției, care — în esență — va fi reluată de celelalte comedii caragialiene, *O noapte furtunoasă* a fost concepută de autor în dublă perspectivă. Structurată în jurul unei monomanii de serie clasică *(onoarea de familist)* piesa ilustrează totodată, în grotesc, o epocă și un spațiu. Burghezia de la 1879, surprinsă în plin proces de întemeiere, pragmatică din fire și mitomană prin vocație, își zămislea propriile mituri și obsesii, derivate din satisfacțiile unei parveniri prea recente pentru a nu amesteca triumful cu spaima. Amatorul clasicizant de „fiziologii" era dublat la Caragiale de un avid observator al clipei. Sur-

Scanned with OKEN Scanner

prins la „mahala", cu alte cuvinte în cartierele orășenimii mijlocii (nicidecum la periferia mizeră), limbajul pestriț din rezervația satirică instalată în Dealul Spirii este ridicat de scriitor pînă la fierberea delirantă.

Aparent, cadrul acțiunii este unul prin excelență realist. Piesa începe prin relatarea unei „istorii" cu peripeții, expusă de cherestegiul Dumitrache Titircă, amicului său, polițaiul Nae Ipingescu. Ni se face, cu acest prilej prezentarea unui pitoresc itinerar bucureștean de pe la 1870, parcurs de la grădina „Union Suisse" prin strada Sf. Ionică și Podul de Pămînt, pînă către „strada lui Marcu Aoleriu sau Catilina". Este drumul străbătut de jupîn Dumitrache, cu soția sa Veta și cu sora acesteia Zița, de la teatrul de revistă al lui I.D. Ionescu către casă, urmăriți îndeaproape de gazetarul Rică Venturiano, amorezat de cumnata negustorului. Perimetrul acțiunii, desprins din realitatea vremii, este desemnat cu scrupulozitate cartografică. Acțiunea însăși cultivă veridicul, chiar dacă se supune tiparului unei „încurcături". Acceptat, după o „curte" asiduă și chemat printr-un bilețel, de tînăra Zița, în casa sa cu numărul 9, jurnalistul Venturiano nimerește, în urma unei greșeli, peste drum, la numărul 6, unde locuiește gelosul Titircă. După previzibile confuzii și dandanale, totul se termină cu o fericită logodnă.

Este de observat că farsa, ca și trama realistă, ocupă un loc minor în economia piesei. Primul act, cel care ar fi trebuit să facă oficiul de *prezentare* a situației, îl întrece ca lungime și densitate pe cel următor, actul acțiunii propriu-zise. „Qui-pro-quo"-ul este — astfel — înghesuit într-un spațiu restrîns, redus încă de intervențiile adiacente, mai mult sau mai puțin monologale (declarația de amor prelungită și reproșurile adresate de Rică celei pe care o ia drept Zița, invocația aceluiași (în scena VIII) adresată Sfîntului Andrei). Nu numai că încurcătura provocată de inversarea numărului 6 nu se află în centrul construcției, dar nici dinamica derulării ei nu se ridică la baremul cerut de gen.

De la prima sa comedie, Caragiale nu acordă importanță (și nici spațiul scenic corespunzător) structurii de farsă. Piesa este nu mai puțin, de la un capăt la celălalt, captivantă, întrucît este întocmită ca o *succesiune de aeventuri ale limbajului moftologic*, supus unor multiple probe. Un articol de

Scanned with OKEN Scanner

gazetă, o scrisoare de dragoste și — mai cu seamă — acțiunile narate de bădăranul Dumitrache sau de bovarica Zița, dezvoltă variațiuni ale aceluiași stil mimetic.

Compusă dintr-o suită de *microteme* (toate comediile lui Caragiale pot fi cu ușurință împărțite în ministructuri cu nuclee proprii), piesa nu se poate lipsi de un ligament conflictual care să-i asigure unitatea și teatralitatea. Această tensiune antinomică este susținută în *Noaptea furtunoasă* de spaima interioară a personajelor comice, spaimă legată de grozăvia oricărei alunecări în afara stereotipului conformist.

Onorabilitatea echivalează, în această ambianță, cu recunoașterea publică a apartenenței la elita unui sistem fundat pe religia proprietății. Mînia cu care Titircă vorbește despre „ciocoi" (prin urmare despre gruparea ostilă ridicării sociale prin negustorie) este corelată cu oroarea față de „bagabonți". Dacă există o *încurcătură* în miezul acestei piese, ea constă nu în inversarea unui număr, ci în confundarea lui Venturiano, tînăr ziarist și viitor avocat, cu un „coate goale", din pricina vestimentației sale frivole. Cînd îl vede pe junele „studinte în drept" la grădina „Iunion" cu „ochilarii" pe nas și „giubenul" pe cap, Titircă îl califică imediat drept „un ăla, un bagabond de amploiat". La întrebarea lui Ipingescu (*De unde știi că era amploiat?*) răspunsul cherestegiului vine ritos: „*După port nu seamănă a fi negustor*". Este limpede că pentru Dumitrache lumea aparține comercianților de stirpe nouă („ieșiți din popor"), sprijiniți de „ai noștri", partida „enteresului" mercantil. Luat drept un „mațe-fripte", Rică devine oaia neagră a lui Titircă, agentul malefic al tagmei inferioare pornit în misiune distructivă („se ține de nevestele negustorilor") și amenințînd panașul „onoarei de familist".

În vreme ce facilul „imbroglio" al confuziei de persoane (Veta asemuită cu Zița) rămîne lateral cursului satiric al piesei, confundarea ziaristului comiliton cu inamicul conduce direct spre tema centrală a comediei: *parada comică a „ambițului" de familist* și a luptei pentru apărarea „onorabilității" sociale. Toate personajele de prim-plan sînt raportate la această monomanie, generată de cultul formelor exterioare.

Înșelat de nevastă, Titircă nu pare a fi totuși un neghiob încornorat, victimă a credulității sale. „Ambițul" său nu privește atît faptul în sine al „traducerii", cît mai ales apărarea

Scanned with OKEN Scanner

casei de intruziunea infamantă a „mitocanilor". Chiriac știe ce face cînd, în final, declară cu aplomb că „legătura de gît" găsită în patul Vetei este a lui. Viitorul asociat al jupînului înlătură astfel orice suspiciune serioasă deoarece el aparține clanului și „consimte la onoarea de familist" a stăpînului său. „Onoarea devine" un simbol totemic de castă, tolerînd compromisurile cît timp bastionul familiei nu este amenințat din afară, de incursiuni eterogene.

Apartenența la „lumea bună" cere neapărat și practicarea unui idiom „elevat", de „bonton". Extrem de caracteristică pentru jocul degradării limbajului, ca și pentru considerarea aproximativă a raționalului în obștea Titircilor este celebra scenă a lecturii din „Vocea Patriotului Naționale". Nae Ipingescu citește articolul lui Venturiano ca pe un text liturgic, mai important în linia lui melodică („bate în ciocoi") decît prin semnificația fiecărei fraze. Decodat scrupulos, textul ni s-ar prezenta ca o înșiruire de locuri comune, rostite cu aroganță. Privită însă ca o compoziție criptică, presărată cu marotele retoricii liberale („sfînta Constituțiune", „pactul nostru fundamentale", „opiniunea publică" etc.), „prefațiunea" lui R. Vent . . . capătă aerul unui mesaj sibilinic, făcîndu-și drum către cititorul partizan prin parolele de recunoaștere ale tribului. Această scenă, și încă altele îndreptățesc observația lui G. Călinescu cu privire la „misticismul" personajelor caragialiene de tipul Cetățeanului turmentat, aflat „în veșnică excitație irațională".[1] Am adăuga că proaspeții „apropitari", nu de mult „intrați în politică", găsesc în comerțul de prețiozități verbale o înălțare de spirit îndeajuns de formală ca, măgulindu-și vanitatea, să nu contravină bunului mers al afacerilor. Oricît ar fi de porniți împotriva ciocoilor, ei aspiră în taină la o „subțiere" aristocratică.

Ilustrative pentru tendința de înnobilare a unei sentimentalități anemice prin zel histrionic sînt încercările zadarnice ale acestor personaje de a trăi tragic. Cînd Titircă se vede confruntat cu trădarea, strigătul său: „S-a dus ambițul" imită, cu voce plină, victimele din teatrul de melodramă. Mai evidentă apare *inaccesibilitatea tragicului* în scena dintre

[1] G. Călinescu, *Domina bona* (1947), în *Principii de estetică*, București, E.P.L., 1968, p. 244.

Veta și Chiriac (actul I, sc. IX), unde ceremonialul despărțirii „definitive“ a cuplului iroseşte gesturile şi cuvintele pe măsură ce fondul rudimentar iese la iveală. Cu „şpanga“ puştii îndreptată spre piept, Chiriac repetă grandilocvent clişee verbale preluate din „romanţurile“ de trei parale:

„Dacă nu mai este nimic între noi, spune-mi dumneata cum să mai trăiesc! Dacă mă laşi, dacă nu mai mă vrei, tot mort sunt eu; mai bine lasă-mă! adio, viaţă! *(se smuceşte)* Lasă-mă!“.

Dramaticul emfatic provoacă mereu căderea în ridicol. Trivialitatea nativă a acestei lumi destramă orice încercare de ridicare la spiritualitate. Tirada „teatrală“, limbajul artificial întărit prin gest aspiră însă, explicabil către o costumaţie corespunzătoare. Personajele din *O noapte furtunoasă* găsesc în raporturile lor cu „Garda civică“ o excelentă ocazie de accentuare a jocului măştilor şi a stilului carnavalesc. De la prima ridicare a cortinei Jupîn Dumitrache ni se înfăţişează „în haina de căpitan de gardă fără sabie“. Veta pătrunde întîia oară în scenă cusînd „galoanele la un mundir de sergent de gardă civică“. Mundirul îi aparţine lui Chiriac, care — în ceea ce-l priveşte — îşi face intrarea iniţială pentru a-i aminti patronului de îndatoririle sale de ofiţer al „baionetei inteligente“. Aducînd în comedia sa „Garda“ civică (imitaţie a gărzii naţionale pariziene), Caragiale detectase în ambianţa epocii o instituţie tipică pentru importul „formelor fără fond“. Îmbrăcat în uniforma acestei armii de operetă, personajul-pivot colorează semnificativ structura de mascaradă a întregii comedii.

O altă intenţie critică ni se pare a fi cuprinsă în polemica indirectă a *Nopţii furtunoase* cu schematismul farselor sentimentale. Am văzut că această piesă comică nu este, de fapt, o *farsă*, în sensul reglementar al speciei. Avem de-a face mai curînd cu un calc parodic. Lista personajelor cuprinde, mai mult sau mai puţin riguros, funcţiile cerute de „qui-pro-quo“-ul amoros: în primul plan, încornoratul şi subalternul care îi înşală încrederea, soţia infidelă şi prietenul casei, cu rol de „raisonneur“; în linia secundă a acţiunii, o tînără pereche aflată în etapa încurcăturilor prenupţiale şi un valet care duce scrisorile.

Scanned with OKEN Scanner

Transplantînd această nomenclatură comediografică de salon în casa unui cherestegiu din Dealul Spirei, Caragiale dezlănțuie atacuri remarcabile în două direcții. Pe de o parte, galeria de peruci a comediei de alcov se vede dublată grotesc de o tipologie acuzat trivială. Organizînd, cu un personal dramatic nedistilat și de un profil mai curînd ofensiv, un „imbroglio" în maniera badineriilor grațioase, părintele clanului Titircă subliniază ridicolul unui întreg sistem comediografic, prelungit prin Alfred Capus și Tristan Bernard pînă dincolo de pragul secolului nostru. Astfel văzută, *Noaptea furtunoasă* întreprinde o acțiune polemică împotriva unui poncif teatral simplificator și parazitar. În același timp, pe o paralelă interioară, se produce un al doilea atac, mai substanțial. Schema convențională a farsei picante, cu situații factice și figuri liniare, este devorată de creația intens caracterologică, urmare a importanței pe care o joacă în alcătuirea textului observația socială, ca și pitorescul cu funcție tipologică. Premisele farsei sînt puțin dezvoltate. În vreme ce interesul pentru „încurcătură" se estompează treptat, capătă adîncime dialogul, altfel spus, limbajul cu valențe diferențiate de la un personaj la altul.

Tehnica elaborării distincte a fiecărui rol pleacă de la întreținerea abilă a unor monoloage revelatoare. Fiecare dintre personajele comediei beneficiază de cel puțin o „tiradă" care îi fixează coordonatele tipice. Diversitatea evidentă a acestor înscrieri la cuvînt, mereu altfel compuse, deschide surse paralele ale comicului, înrudite dar inconfundabile. Narația pasională a întîmplărilor de la „Union" îl colorează intens pe colericul Dumitrache. Ipingescu se dezvăluie citindu-ne, cu suficiență, un text redactat de Venturiano, pe care dialectica sa poticnită îl conturează cu mult înainte de a intra în scenă. Chiriac și Veta se angajează în planul caracterizării prin două variante deosebite ale declamației sentimentale. Monologul lui Spiridon este, prin excelență, confesiv și devine definitoriu prin auto-caricatură.

Participarea la acțiune a personajelor aduce, apoi, note complementare celor ce le aflăm din „textul personal" al fiecăruia, rostit în întregime sau pe fragmente însăilate succesiv, dincolo de lanțul încurcăturilor, care ocupă în piesă, după cum am văzut, un spațiu redus.

Scanned with OKEN Scanner

O modalitate specifică de pătrundere prin realism către clasicitate ni se dezvăluie la o privire atentă a seriilor tipologice din lumea comediilor lui Caragiale. În *O noapte furtunoasă*, ni se prezintă într-o astfel de lumină tripticul Titircă-Chiriac-Spiridon, despre care Gherea credea că formează „treimea" aparentă a unui singur tip *social*. În realitate, avem de-a face cu un fel de „scară a vieții" satirică, relevînd trăsături comune ale unui arhetip *moral*, formarea caracterului urmînd îndeaproape treptele aceleiași cariere sociale. Ar fi, desigur, greșit să considerăm acest portret în trei timpi, într-un sens strict istorist. Dincolo de această primă înfățișare, trebuie să distingem *tipul etern*, în cazul nostru — *arivistul conformist*, făcîndu-și drum cu o viclenie prudentă, decis să-și apere cu zel fiecare pas cîștigat și să se instaleze confortabil într-o situație „asiguripsită". Copilăria, junețea și maturitatea „ambițului" carierist coexistă în scenă, îngemănate. Spiridon își asigură, printr-o complicitate nemărturisită protecția Vetei și a lui Chiriac, dă dovadă de precocitate duplicitară, făcînd servicii (remunerate) Ziței și dă dintr-o dată — la iveală o flagrantă lipsă de bună-credință, cînd, după ce-i percepe lui Rică, pînă la centimă, prețul unei salvări ipotetice, răspunde „cam rece" și fără grabă obligației pe care și-a asumat-o. În vreme ce, în această variantă incipientă a *tipului*, formele caracterului se anunță în intermediile laterale ale acțiunii, Chiriac va adînci o ipostază mai avansată a fliației în cîteva atitudini definitorii. Tiranic față de subordonații care nu-i recunosc autoritatea de sergent în garda civică de vreme ce „nu se prezintă la izirciț", el poate fi protectorul inferiorilor care i se supun (ca Spiridon), plasîndu-se totodată pe acea linie dintre obedință și familiaritate în raporturile cu „jupînul", pe care ponderea sa exactă în afacerile cherestegeriei i-o permite. Aparent, Dumitrache Titircă a depășit condiția *arivistului*. De fapt, el ne oferă spectacolul semnificativ al spaimei care însoțește succesul social de dată recentă. Temerile multiple ale lui Titircă, obsedat de spectrul „dezonoarei" familiale, pe de o o parte, și pe de alta, de consecințele posibile ale manevrelor puse la cale de adversarii politici, subliniază sentimentul de relativă precaritate a situației sale personale. De la Spi-

Scanned with OKEN Scanner

ridon la Titircă putem urmări nu numai istoria unui tip moral, dar — totodată — agravarea continuă a unui proces de devitalizare psihică.

3. CONU LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA (1880)

Comedia într-un singur act *Conu Leonida față cu reacțiunea* înscrie, într-un anume sens, o prezență particulară în dramaturgia caragialiană. Spre deosebire de celelalte piese, construite pe o savantă orchestrare a dialogului, întîlnim de această dată o structură literar-teatrală de tip monologal. Este adevărat că în scenă apar două (ba în final chiar trei) personaje distincte. Privit cu atenție, textul aparține însă unui orator solitar (Leonida) ascultat cu placiditate de un martor surăzător (Efimița). Faptul că avem în scenă un schimb de replici nu trebuie să ne înșele. Fără nici o opoziție, activă sau latentă, dialogul nu se realizează ca mecanism conflictual, lăsînd loc variațiunilor monologale și așezînd termenii adverși ai „ciocnirii" în afara scenei.

Acțiunea piesei este, de altfel, liniară. Un fost funcționar ieșit la pensie rostește (la gura sobei) un lung discurs pe teme social-politice agrementate cu amintiri personale, în cel mai tipic stil al oratoriei liberale rosettiste. Tonul familiar al acestei pălăvrăgeli de uz casnic diferă mai puțin decît se poate crede de cuvîntările unor „tribuni populari" din jurul lui 1880 de tipul lui Nicolae Fleva sau Jean Th. Florescu. Conflictul, dacă există, are o alură retorică. Desfășurîndu-și elocința, Leonida se dezlănțuie, mai întîi împotriva „reacțiunii" conservatoare pentru ca, în a doua scenă, să încerce o materializare a oponenților săi ideologici, prin interpretarea zgomotelor din stradă (o petrecere gălăgioasă) drept o dezlănțuire vindicativă a partizanilor „tiraniei".

Teatralitatea discursului este asigurată de o construcție în trepte tonale, de un crescînd dinamism. Leonida, instalat în prima secvență a piesei pe un scaun, înșiră sfătos amintiri despre „revoluția" de la 11 februarie (detronarea lui Cuza), actul de naștere al epocii. Mișcarea frazelor este, deocamdată, lentă. Pe neașteptate, o temă nouă întețește trepidația expunerii. Episodul care evocă figura lui Gari-

Scanned with OKEN Scanner

baldi (24 de replici) introduce, temperamental, marota caragialescă a „Europei“ și pare a-l epuiza fiziologic pe vorbitor. Căscînd, Leonida și-aduce aminte că a venit ora somnului. Dar, după ce cei doi soți s-au culcat, Efimița provoacă reluarea discursului. Leonida va dezvolta acum teoria sa fantezistă asupra republicii, în tonalitățile acute ale disputei de cafenea. („D-apoi bine, frate, pînă cînd tot rabdă azi, rabdă mîine? că nu mai merge, domnule. . .“) Cu descrierea feeric-ilogică a „republicii“ leonidiene crește antrenul ficțional. În zadar pragmatica Efimița încearcă să-și readucă bărbatul pe terenul rațiunii, obstinația onirică se dovedește mai rezistentă. La întrebarea de bun simț a nevestei: „— Dacă n-o mai plăti niminea bir, soro, de unde or să aibă cetățenii leafă ?“ Leonida îi răspunde inflexibil, cu toate că „în luptă cu somnul“: „— Treaba statului, domnule, el ce grijă are ? Pentru ce-l avem pe el ? E datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme. . .“

În scena II tensiunea dramatică urcă o treaptă decisivă. Treziți din somn de zgomote puternice care se aud din uliță, cei doi soți sînt puși în fața realității nude. În ceea ce-l privește, departe de a se lăsa convertit la pozitivism, Leonida continuă să se refugieze în imaginarul jurnalistic, încercînd să-și explice vacarmul de afară prin mijlocirea limbajului moftologic. Prima sa reacție este una de negație totală. Deoarece larma s-a potolit temporar, Leonida emite o nouă teorie menită să readucă tihna și se alunge spaima:

„— . . . Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și nimica mișcă.“

Descrierea, de aparență logică, a procesului spaimei ne oferă un model de mistificație caragialescă cu acoperire formală. Termenii demonstrației (*idee*, *fandacsie*, *ipohondrie*) înșală prin învelișul lor „științific“. Ceea ce acordă, totuși, acestei „teorii“ o oarecare forță, este esența ei terifiantă: omul se vede înconjurat de fantasme ale închipuirii sale.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Leonida, familiar cu imaginarul, o asemenea tălmăcire este însă liniștitoare, ferindu-l de capcanele lumii obiective.

Cum zgomotele revin, mai puternice încă, soțul Efimiței este încă odată smuls confortului și silit să dea o explicație tumultului care crește mereu. În loc de a sări la fereastră și a vedea despre ce este vorba, Leonida cere deslușiri călăuzei sale sacrosancte: jurnalul liberal. „Unde mi-este gazeta?“ este strigătul disperat, scos la ananghie de către acest rob al limbajului politicastru. Ajuns la apogeul său, conflictul piesei confruntă enormitățile monstruoase ale mitomaniei cu simplitatea adevărului. Gălăgia de pe stradă aparținea unui chef anodin de „Lăsata secului“. Nici „revoluția“ și nici „strigoiul reacțiunii“ n-aveau nimic comun cu chiotele și loviturile de armă ale liotei de petrecăreți, oblăduiți de ipistatul Nae Ipingescu (personaj absent, aducînd printre cheflii autoritatea buimacă a „poliției în persoană“).

În *Conu Leonida față cu reacțiunea* mișcarea în scară pare să desfășoare povestea unui *ceremonial* pe neașteptate tulburat. Convorbirea de seară „în jurul mesii“, culcarea, repriza de conversație în pat, somnul, ni se înfățișează ca etapele ultimei secvențe din ritualul zilnic al unei existențe anchilozate. Acest protocol al calmului (și plictisului) creează spațiul de rezonanță al discursurilor lui Leonida și favorizează, astfel, evidențierea contrastului dintre fulminanța peroratiei și încremenirea, osificarea cadrului vital.

Comicul se alimentează neîntrerupt din incongruențele orgiei oratorice. Decalajul dintre nivelul rațional al vorbirii și rostirea emfatică a unui lexic golit de sens epuizează în *Conu Leonida* . . . resursele ridicolului. Aparținînd unui pensionar, prin urmare unui militant scos din luptă, monologul suferă consecințele unei retrageri totale în verbiaj. Limbajul moftologic, eliberat de obligația participării la acțiune, devine personajul unic.

Concentrația situațiilor implică și o condensare corespunzătoare a replicilor, dintre care cîteva obțin, prin ascuțirea contrastului de sensuri, o tensiune comică neobișnuită. Cele mai multe ilustrează „absurdul“ generat de tendința unei

Scanned with OKEN Scanner

concilieri a limbajului revoluționar cu tabieturile conformismului mic-burghez:

— „Cînd aude de libertate, sare și dumneaei răposata din pat . . . că era republicană: Zic: grăbește-te degrabă Mițule, și . . . hai și noi pe la revuluție. Ne îmbrăcăm, domnule, frumos, și o luăm repede pe jos pîn'la teatru . . .“

— „Bine, frate, revuluție ca revuluție, da' nu-ți spusei că nu-i voie de la poliție să dai focuri în oraș?“

— „. . . dacă o fi să fie revuluție, trebuie să se spuie la «ultimele știri»“.

Asemenea deformări ale firescului, născute dintr-o perspectivă parazitară a existenței, alcătuiesc „fiziologia“ pensionarului Leonida ca prototip al „clientului“ unui edificiu social aberant. Peste toate aceste „fandaxii“ se profilează, din nou dominant, *spectrul spaimei*, groaza de adevărata revoluție sau de orice mișcare capabilă să răstoarne echilibrul inerției.

După reacția furibundă a lui Dumitrache Titircă față cu primejdia „bagabonților“, acest remarcabil act satiric realizează o a doua descriere a fricii burgheze, urmărită preponderent în degringolada limbajului. Invenția onomastică, atît de importantă în opera comică a lui Caragiale, ne propune și aici un contrast edificator. Retorul sperios poartă, de astă dată, numelui eroului de la Termopile.

4. O SCRISOARE PIERDUTĂ (1884)

Spațiul mahalalei bucureștene din *O noapte furtunoasă* fusese transformat în microunivers comic prin reprezentarea la scară redusă a unui întreg sistem. Amplificînd cutia de rezonanță, Caragiale înalță în *O scrisoare pierdută* nivelul general al observației. Pe lîngă triunghiul conjugal (Zaharia Trahanache, Zoe și Tipătescu) apare acum o galerie impresionantă de tipuri. „Triunghiul“ este instalat în centrul vieții publice, unde întîlnește numeroase alte caractere puternice, psihologic vorbind autonome. Concepția comediografică comportă, în această perspectivă, un joc plurivalent al situațiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Plecînd de la „qui-pro-quo"-ul sumar, *Scrisoarea pierdută* își ridică semnificațiile ultime la universalitate, după o atentă investigare a determinărilor istorice. În planul imediat al acțiunii, găsim o temă vodevilescă: pierderea unei scrisori de amor cu puține zile înaintea alegerii unui deputat „în capitala unui județ de munte". Liniile subțiri ale farsei sînt depășite însă rapid de sarcinile situării în spațiu și timp. Această „istoricizare", departe de a fi ținta finală, se subordonează, la rîndul ei, structurii clasicizante a comediei. Reconstituind în concret mișcarea și mecanismul relațiilor dintr-un oraș provincial românesc de pe la 1880, autorul comediei nu pierde din vedere procesul abstract al despărțirii personajelor de izvoarele autentice ale existenței. O cercetare a dimensiunilor care compun arhitectura *Scrisorii pierdute* evidențiază liniile de forță ale acestei capodopere.

Observăm mai întîi că schema de joc este elaborată atent, cu o grijă vădită pentru complicarea periodică a încurcăturii. Dar, urmărind acțiunea mai îndeaproape, este ușor de observat cum, pornită pe drumul farsei tradiționale, piesa își pregătește elementele necesare unei dezvoltări neașteptate, care contrazice statutul speciei, prin refuzul unui final tranșant. Această întoarcere a farsei împotriva obligației sale de a realiza circuite pe deplin rezolvabile conduce la o desprindere de rețeta consacrată a genului și — implicit — la adoptarea unui program satiric de un alt grad.

Să ne îngăduim cîteva observații „tehnice" asupra construcției *Scrisorii pierdute*. Este de stabilit întîi modul în care circulă motivul „qui-pro-quo"-ului prin cele patru acte ale piesei. Constatăm de la bun început că scrisoarea pierdută de Zoe declanșează două „încurcături" conjugate: o răsturnare temporară a echilibrului unui tipic triunghi conjugal și — în același timp — o tulburare a mecanismului alegerii unui deputat, prin dislocarea bruscă (dar de scurtă durată) a raportului obișnuit dintre partizanii guvernului și principalul grup dizident. Dubla mișcare pe care o provoacă scrisoarea de amor a prefectului determină complicarea acțiunii. Mersul înainte al comediei se alimentează alternativ din cele două surse, trecînd cu abilitate de la un plan la celălalt și recoltînd cele mai înalte tensiuni în situațiile de suprapunere a spaimelor celor doi amanți pe momentele-cheie ale lup-

Scanned with OKEN Scanner

tei pentru scaunul de deputat, ca în întîlnirea Tipătescu-Caţavencu, marcată tensional de prezenţa Joiţicăi în camera alăturată, sau ca în clipele ce preced anunţarea candidaturii lui Dandanache, unde decizia „comitetului permanent“ este pronunţată pe emoţia intensă a cuplului aflat dincolo de paravanul dinspre „arfivă“.

Perseverînd în această direcţie, cercetarea ar pune în lumină, pînă la un punct, îndemînarea lui Caragiale ca autor de farse. Ni se pare totuşi mai important să relevăm *valoarea* nerespectării de către autor a cerinţelor speciei. Un bagaj conflictual care depăşeşte rezistenţa specifică a genului a schimbat în *O scrisoare pierdută* cursul „qui-pro-quo“-ului şi a impus — mai mult sau mai puţin conştient — o tratare deosebită a tramei comice. O imprecizie crescîndă, accentuată de refuzul unei soluţionări clare a „încurcăturii“, introduce în structura comediei o notă sceptică, care invită la meditaţie şi semnalează insistent natura substanţială a operei.

Întorcîndu-ne la examinarea triunghiului amoros, observăm că unul dintre unghiurile acestuia se desemnează neclar, contrazicînd tiparul obişnuit al acestei situaţii. În triada Zoe-Tipătescu-Trahanache, *caracterul* ultimului nu se suprapune funcţiei sale de „magnific încornorat“, cerută de comedia adulterului. Prin jumătăţi de cuvinte şi — mai ales — prin echivocul unor replici (cum ar fi, de pildă, aceasta: „Ei, Fănică, să vezi imitaţie de scrisoare! să zici şi tu că e a ta“ etc. . . .), „placiditatea“ lui Trahanache, consemnată în paranteze de autor, lasă loc unui „suspense“ perceptibil. Caragiale însuşi a lăsat să plutească misterul asupra dubioasei ingenuităţi atribuită de către majoritatea exegeţilor unui cîrmaci care conduce cu deplină luciditate viaţa politică a unui judeţ. Textul piesei împiedică, prin subtile intervenţii, identificarea acestui „solid bărbat“ cu imaginea „tradusului“ credul de felul eroilor lui Crommelynck sau Courteline. Instabilitatea unei laturi a triunghiului poate provoca suspiciuni cu privire la semnificaţia exactă a celorlalţi termeni ai ecuaţiei. Iată, astfel, o întrebare posibilă: dacă Trahanache nu este un inocent amăgit, n-ar putea fi Tipătescu veritabilul înşelat? Ştim doar — din replicile piesei — că acesta îşi ratează cariera în provincie, în loc să se afirme în capitală. Pare posibil ca, de pe urma legăturii

Scanned with OKEN Scanner

dintre Fănică și Joițica, venerabilul prezident să tragă profitul păstrării unui prefect care cumulează instrucțiunea superioară cu supunerea totală față de interesele familiei. Și acesta nu rămîne singurul semn de îndoială. Ceea ce ni se impune cu evidență este *ambiguitatea* care înconjură schema triunghiului conjugal, depășind liniaritatea inerentă unei construcții de farsă. Prin fisura care se creează în convenția „qui-pro-quo"-ului, se strecoară viața cu complicațiile ei. Farsa amenință astfel să capete nuanțe. Tratarea infidelă a comediei amorului casnic deschide drum spre complexitatea observațiilor tipologice și sugerează existența unui univers spiritual al piesei.

Urcînd la celălalt etaj al comediei, unde scrisoarea pierdută face să tremure inimile celor angajați în bătălia pentru deputăție, ne apare cu mai multă claritate distanța care se stabilește treptat între obligațiile unui bun „imbroglio" și încurcătura de un alt tip provocată de bilețelul lui Tipătescu. Stîrnind o furtună ilariantă și crescînd mereu în „boule de neige" prin supralicitarea complicațiilor comice, o farsă iscată de un pretext minor sfîrșește prin a repune lucrurile în totală ordine, reducînd în ultimă instanță motivul neînțelegerii la dimensiunile lui reale. Dar în vreme ce „pălăria" de paie" a lui Labiche, reconstituită, își regăsește, în final, locul exact și reface, astfel, armonia universului, epistola pierdută din comedia lui Caragiale nici nu apucă bine să se întoarcă la locul de plecare, cînd, pe o paralelă agravantă, ea reapare într-o a doua înfățișare, și de data aceasta fără șansa recuperării.

Cînd Caragiale, după cum atestă unele mărturii, s-a oprit în compunerea *Scrisorii pierdute*, ezitînd să atribuie scaunul de deputat lui Cațavencu sau lui Farfuridi, în gestația operei sale s-a ivit presimțirea unui prag superior. Zămislirea lui Agamemnon Dandanache, departe de a semnifica pur și simplu sinteza altor două caractere, a procurat o dimensiune nouă comediei, accentuîndu-i semnificațiile generale.

În vreme ce alegerea lui Cațavencu sau Farfuridi ar fi menținut schema farsei, cu subtilitățile firești unui condei deosebit, imaginarea variantei Dandanache a însemnat o apreciabilă depășire a situațiilor previzibile. Dacă ne-am reprezenta grafic circulația biletului pierdut de Zoe, urmărind

Scanned with OKEN Scanner

zigzagul staționărilor sale de la Cetățean la Caţavencu, din nou la Cetățean și iarăși la Joiţica, am observa că circuitul se închide, fără a pune capăt acțiunii comediografice. Intervine *cea de a doua scrisoare*, găsită de Agamiță în buzunarul unei „persoane însemnate", dublură malignă a dulcelui bileţel provincial care nu semnifică o simplă repetiție a primei mișcări.

Odată cu apariția lui Dandanache, situațiile de farsă capătă un luciu cinic, subliniat și prin cretinitatea agresivă a personajului. Cea de a doua scrisoare *n-a fost înapoiată* posesorului după efectuarea șantajului. În structura comediei itinerariile celor două scrisori pierdute ne apar trasate cu cerneluri diferite. Scrisorica „becherului" reia, fără înfloriturijucăușe, drumul celei dintîi, ca un comentariu înăsprit al tribulațiilor anterioare. După ultima cădere a cortinei, impresia finală nu conduce la refacerea armoniei universului, căci amoralul Dandanache stă la pîndă, gata oricînd să-și publice „arma politică" la „Războiul". Prin elaborarea savantă a decalajului dintre schema farsei și dezvăluirea, provocată de apariția scrisorii secundare, a unui dezechilibru incurabil, se conturează spirala unei deveniri negative, într-o lume contaminată de o maladie ireversibilă.

Există în *Scrisoarea pierdută* un raport esențial și constant între acțiunea vizibilă pentru spectator și mișcarea continuă ce se desfășoară dincolo de dimensiunile scenei. O asemenea relație este firească oricărei creații dramatice adevărate. Ceea ce ne interesează în acest caz este aspectul specific al comunicării dintre ceea ce se petrece în scenă și ceea ce — după cîte ni se povestește în text — se întîmplă dincolo de zidurile decorului. Am evocat, de cîteva ori, în această carte rolul important al „acțiunilor narate" în piesele lui Caragiale. Ceea ce atrage însă, în mod deosebit, atenția este deosebirea evidentă dintre natura *situațiilor dramatice* care ocupă spațiul scenic și *situațiile*, antrenînd aceleași personaje, care au loc în exteriorul „cubului". Într-adevăr, dacă am suprima (experimental) din piesă, acele pasaje, care relatează scene suplimentare acțiunii, am observa cu ușurință că ceea ce se rostește în înfruntările din scenă realizează, cu precădere, caracterizarea largă a per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajelor ca tipuri, cu un accent acut pe generalitatea trăsăturilor.

Demagogia frenetică a lui Caţavencu, stupiditatea şi suficienţa lui Farfuridi, viclenia bonomă a lui Trahanache ş.a.m.d. se pronunţă şi se definesc în dinamica acţiunii deschise, în vreme ce episoadele povestite materializează cadrul social al conflictului, localizînd explicit şi contribuind la atmosferizarea de epocă. Altfel spus, în liniile sale mari, edificatoare acţiunea din perimetrul scenei comunică impresia de clasicitate, printr-o apăsată dominare a tipologiei imanente, iar istorisirile unor Pristanda, Trahanache sau Agamiţă adîncesc suportul spaţial şi temporal al situaţiilor-cheie, printr-o acumulare de date necesare ambianţei conflictului, dezvoltării caracterelor şi detaşării sensurilor întregi ale piesei. În scenă se urmăreşte astfel o maximă *focalizare* a paradei monomaniilor revelatoare şi — în general — a coordonatelor automatizării existenţiale în universul moftologic. În acelaşi timp, dincolo de jocul din scenă, se deschid ferestrele către descripţia realistă a cadrului istoric.

S-a amintit adesea despre avariţia extremă a indicaţiilor de decor în piesele lui Caragiale, de obicei cîteva notaţii sumare, necesare mai ales precizării ieşirilor şi intrărilor în scenă. Adevăratul decor se află în cuprinsul *situaţiilor narate*, înfăţişînd nu o cameră izolată, ci oraşul întreg, cu geografia sa caracteristică.

În ceea ce priveşte comedia *O scrisoare pierdută*, putem alcătui o hartă edificatoare a „oraşului de munte“ utilizînd exclusiv informaţiile cuprinse în secvenţele care se petrec dincolo de culise.

Din situaţiile vizibile desprindem caractere, şi din mişcările acestora, raporturile care definesc tragi-comedia existenţei mimetice. Situaţiile epice accentuează coloratura vremii, amănunţind cadrul social inerent precizării unei tipologii groteşti. Relatările lui Pristanda, evocarea de către Tipătescu a plimbării cu trăsura la luminaţie, intervenţiile lui Farfuridi compun astfel planul director al oraşului şi mişcarea sa într-o singură zi, mişcare diurnă cu caracter stereotip, reprezentînd schema-tip a dinamicii străzii în cetatea comică prezidată de Trahanache. Plecînd din localul prefecturii, trecem prin piaţa 11 Februarie şi întîlnim primăria. Dacă o

Scanned with OKEN Scanner

luăm prin spatele primăriei, trecem maidanul și ieșim la Bariera Unirii, în plină periferie. Dacă ne menținem în zona centrală, știm că vom trece pe lîngă casa lui Cațavencu (unde se află și redacția ziarului „Răcnetul Carpaților"), după care, în puncte succesive, vom afla Școala de băieți, Școala de fete, spitalul și „catindrala" Sfîntul Nicolae. Nu departe trebuie să fie tribunalul, telegraful și, în certă apropiere, „Hîrdăul lui Petrache", închisoarea. Pînă la moșia Zăvoiul de la marginea orașului, trebuie să întîlnim ulița comercială a lipscanilor, unde află Zoe despre afișul amenințător al lui Cațavencu, și neapărat cîteva cîrciumi, stațiile firești ale Cetățeanului turmentat. Orașul este luminat seara de felinare, străbătut de cîteva birje și cunoaște apariția a cel puțin două ziare locale.

În decorul acestei urbe descifrăm orarul unei zile deosebit de active. La opt și jumătate, Zaharia Trahanache, abia sculat din somn, nu-și băuse cafeaua încă. Între orele nouă jumătate și zece, Nae Cațavencu primește vizite simandicoase la redacția „Răcnetului". A sosit ora 10 fix. Farfuridi merge în tîrg. Pînă la orele 11, cînd avocatul se întoarce acasă, Pristanda traversează orașul în birjă, iar Zoe este văzută intrînd la Cațavencu. După o vizită împreună cu Brînzovenescu la prefect, Farfuridi se grăbește la „12 trecute fix" spre tribunal, ora „înfățișărilor". Seara este întrunire în sala primăriei, iar după întrunire, „preferanță" la Trahanache acasă. Toate aceste date nu cuprind situațiile care compun acțiunea propriu-zisă a piesei. Tabloul geografic și programul-orar al orașului se desenează pe nervura exterioară a comediei întemeindu-se mai ales pe aportul situațiilor narate.

O relație specifică se stabilește, astfel, între relieful prim, generalizant, al situațiilor vizibile și amănuntul pitoresc din trimiterile la subsolul acțiunii. Cele trei decoruri ale piesei încercuiesc restrictiv personajele și le limitează mișcările într-o stilizare a vieții clasicizantă. *Situațiile povestite* intervin ca anexe documentare de exuberanță barocă, într-o simbioză particulară, care amestecă performanțele comicului categorial cu setea balcanică de culoare. Contradicția fecundă pe care Blaga o descoperă în opera lui Anton Pann, așezată la răscrucea a două traiectorii artistice, o regăsim amplificată la Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

Este momentul să observăm că în *O scrisoare pierdută*, *situațiile vizibile* se recomandă preponderent printr-o dinamică *tensională*, în vreme ce situațiile narate, cu un pronunțat caracter anecdotic, țin de o cinetică, prin excelență, *activă*.

Începînd cu prima situație, în scenă se stabilește tensiunea premergătoare unor rezolvări, de cele mai multe ori legate de conținutul unor acțiuni din afară. Tipătescu ascultă ce s-a întîmplat în casa lui Cațavencu, discută apoi cu Trahanache despre întîlnirea acestuia cu candidatul dizident, are o explicație cu Zoe în așteptarea întoarcerii din misiune a lui Pristanda. Farfuridi și Brînzovenescu își împărtășesc, în scenă, teama de trădare, comentînd agitația din oraș și suita de vizite bizare la domiciliul adversarului. În actul întrunirii, grupurile partizane întîmpină înfrigurate proclamarea candidatului. Mai apoi, Zoe, crispată, se întreabă ce face Cațavencu în misterioasa sa dispariție, cîtă vreme bărbații din jurul său urmăresc terminarea în bune condiții a alegerii. Pe acest fundal de așteptări încordate, care dau mișcării din scenă forța dramatică necesară avansării acțiunii, personajele rostesc discursuri și monoloage în cursul cărora se profilează satiric gesturi și ticuri definitorii. Dialogarea din perimetrul scenei portretizează „fiziologii", profitînd de tensiunea emoțională pe care o provoacă, în felurite chipuri, pierderea ilustrei scrisori. În același timp, comedia își creează, prin introducerea cu deplin firesc a unor *situații active*, povestite de unul sau altul dintre personaje, o rezervă apreciabilă de sevă dramatică. Este semnificativ faptul că frecvența acestor *narări de situații*, accentuată în primul act, scade în actele doi și trei, cînd tensiunea din scenă menține satisfăcător dinamica teatrală a textului și cunoaște o relativă creștere în ultimul act, cînd încordarea se ameliorează. Într-adevăr, în actul întîi, care scenic vorbind, ne apare cu deosebire static, se întrețes patru *situații povestite*, într-o gradație care provoacă o cadență tot mai vie a mișcărilor, aproape cinematografică. Începînd lin cu „plimbarea în trăsură la luminație" (incluzînd numărarea steagurilor de către coana Joițica), acțiunea cîștigă teren cu relatarea jocului de cărți de la Cațavencu și se menține în acest plan activ cu povestirea vizitei lui

Scanned with OKEN Scanner

Trahanache în casa „nifilistului“ și, apoi, cu evocarea chefului la care dom' Nae îi fură Cetățeanului scrisoarea cu pricina.

În fișa caracterologică a personajelor implicate, aceste situații adaugă detalii care-și dezvoltă substanța în confruntările din perimetrul scenic și, schițînd figuri din afara listei de roluri (grupul „dăscălimii“, familia lui Pristanda), sporesc consistența principalelor tipuri, căci Cațavencu — de pildă —, surprins la masa de joc, între Zapisescu și popa Pripici, capătă un surplus de vitalitate scenică. Funcția dinamizantă a *situațiilor narate* în construcția teatrală a piesei se îmbină, așadar, cu suplimentarea caracterizărilor. Întărind osatura arhitectonică, raportul dintre *situațiile active* și cele *tensionale* alcătuiește formula artistică a unei capodopere care oscilează programatic între esențializarea clasicizantă și observarea realului.

O considerație specială cere *situația* descrisă de Dandanache în ultimul act, *situație* care introduce în piesă o altă tonalitate. Conflictul dintre Agamiță și „becherul“ din capitală nu numai că depășește perimetrul provincial, localizarea strictă, dar, în același timp, deschide perspectiva unei multiplicări a situației la infinit. Paralela pe care o sugerează relatarea celui de-al doilea șantaj trimite întregul dosar de caractere către o altă instanță, provocînd meditația asupra condiției morale a umanității. În vreme ce situațiile din interiorul sau din afara scenei, completîndu-se reciproc, alcătuiesc „microcosmosul scenic“, varianta Dandanache face pe deplin evidentă comunicarea satirei cu macrocosmosul ideilor generale, substanțializînd compoziția și obligîndu-ne la o reevaluare a acesteia. Aprecierea rolului decisiv pe care Agamemnon Dandanache îl îndeplinește în construcția capodoperei caragialiene se verifică astfel încă o dată.

Nu trebuie confundată clasicitatea rolurilor din *O scrisoare pierdută* cu încadrarea fiecărui personaj într-o categorie morală distinctă, ca și cum am dispune de portrete satirice autonome. Stăruința manualelor didactice de a da relief tipologic absolut tuturor figurilor comice nu ține seama de construcția *serială* a partiturilor individuale. Cațavencu este desigur un demagog, dar, în acest plan generic, el se află pe aceeași platformă cu Trahanache, Farfuridi și Dandanache. Diferențierile aparțin dimensiunii psihologice a in-

Scanned with OKEN Scanner

divizilor și nu provoacă distanțări considerabile. Monomania politicianismului găsește așadar în piesă reprezentări variate care amplifică enorm virulența actului critic. În finalul piesei întreaga populație a comediei se află în scenă pentru a celebra alegerea lui Dandanache. Privită mai atent, această ultimă secvență reunește, într-un cor unificator, vocile multiple, devenite identice, ale captivilor unui sistem care a substituit trăirii autentice o existență despiritualizată generînd șirul monstruos al automatismelor.

5. D-ALE CARNAVALULUI (1885)

Jocul situațiilor însoțește în *D-ale carnavalului* o comedie a obsesiilor. Cu excepția lui Iordache, calfa de frizer, care îndeplinește aci rolul personajului-martor, ceilalți eroi sînt provocați, pe rînd, să împace ispitele iubirii cu obligațiile fidelității. Obsedați concomitent de Eros și de prestigiul social al carierei, amicii și amicele frizerului Nae Girimea caută febril drumul către un compromis acceptabil. Înșelați în dragoste, Pampon, Crăcănel sau Mița Baston nu pretind decît o explicație plauzibilă, un succedaneu pentru justificarea orgoliului erotic. Ușurătatea este inerentă acestei lumi automatizate, care nu poate suporta accentele grave și — cu atît mai puțin — povara introspecției.

D-ale carnavalului este o comedie a formelor fără greutate, în care noțiunile sacramentale plutesc într-o veselă stare de imponderabilitate. O asemenea perspectivă transformă înfățișările cele mai crîncene ale existenței în reprezentări rizibile. Războiul — de pildă — încetează a mai înspăimînta, devenind pentru Crăcănel (fost „volintir“ în garda națională) și pentru Catindat („încurcat . . . în tratație de amor pe vremea războiului“) un pitoresc cadru de epocă pentru memorizarea tribulațiilor sentimentale. Toate întîmplările și simțămintele se consumă, de-a lungul celor trei acte, sub semnul trăirilor derizorii.

Nimic însă mai departe de improvizație decît această vicleană comedie de carnaval. Ca în atîtea rînduri, simplitatea clasică a piesei a fost confundată de mulți cu primitivitatea „poșadelor“ bulevardiere. Piesa care încheie marele ciclu al comediografiei caragialiene a fost dimpotrivă, lucrată

Scanned with OKEN Scanner

cu un meșteșug care iese la iveală prin disciplinarea poetică a acțiunii, dominată, în ciuda mobilității personajelor, de arta cuvîntului.

Intriga cuprinde, într-un carusel al urmăririlor, disensiunile trecătoare ale unor cupluri tulburate de prezumția trădării. Iubindu-l concomitent pe galantul Nae Girimea, Mița Baston și Didina Mazu se dovedesc necredincioase față de Crăcănel și Iancu Pampon, „respectivii" lor, consorți fără forme legale care își întemeiază drepturile pe generozitatea pecuniară. Din prima scenă asistăm la încercările celor înșelați de a-și verifica bănuielile. Din nou o scrisoare pierdută constituie principalul corp delict, în jurul căruia se organizează anchete și se clocesc răzbunări.

Tehnica interogatoriilor și a chestionărilor detectiviste prilejuiește dialoguri de o încîntătoare suculență, care-și datorează farmecul unui aliaj al prețiozității mondene cu răbufnirile unei inculturi fără complexe. Întreaga forță a piesei rezidă în consistența schimbului de replici, în ingeniozitatea preparării limbajului, amestec al vocabularului veleitar cu expresia suburbană, deschis — totodată — infiltrațiilor „jurnalismului" și ale sentimentalismului ieftin din „Dramele Parisului", ca în aceste fragmente din scena de gelozie pe care Mița Baston i-o joacă, cu plăcere cabotină, lui Girimea:

MIȚA: Minți! Adineaori spuneai că nu știi unde ai pierdut biletul . . . Să-ți spun eu: biletul meu l-a găsit în odaie la Didina d-tale respectivul ei.

NAE: Respectivul? Pampon?

MIȚA: Vezi! vezi! știi cum îl cheamă; da, unul înalt, bărbos, fioros, cu care o să ai a face chiar astăzi; pentru că s-a întîlnit cu mine aici, mi-a arătat biletul meu, și eu i-am declarat că omul cu traducerea este acela care mă traduce și pe mine . . . amantul meu, fidelul meu amant, căruia eu *(obidită)* i-am fost întotdeauna fidea.

NAE: . . . Înțelege că e încurcătură la mijloc. Mi-ai pus pe nebunul de Pampon în cap.

MIȚA: D-ta ți l-ai pus . . .

NAE: Vrei scandal cu orice preț?

Scanned with OKEN Scanner

MIȚA: Da *(ridicîndu-se)*, vreau scandal, da . . . pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 fevruarie; *(formidabilă)* ai uitat că sunt ploeșteancă — da, ploeșteancă! — Năică, și am să-ți torn o revuluție, da o revuluție . . . să mă pomenești! . . .

Reluînd, într-o mișcare accelerată a comicului, comunicarea dintre tipologia de manieră clasică (cu excelente portrete de gen) și realismul ambianței, relație atît de caracteristică comediografiei caragialiene, *D-ale carnavalului* a surprins prin accentele tari ale descrierii exterioare, fără să se bucure — în același timp — și de prețuirea rafinamentului său interior. După cum se știe, mai cu seamă pentru *D-ale carnavalului* a fost acuzat Caragiale de „*naturalism*", pasajele erotice fiind calificate drept „Zola în picioare". Dar o raportare a acestei comedii a limbajului la verism este total eronată. În piesa sa, Caragiale a organizat un joc de măști care se sprijină mai curînd pe virtuțile dialogului decît pe seducția situațiilor echivoce.

Este adevărat că limbajul se află uneori la granița cu vulgaritatea nudă. Antrenul trivial, înfrumusețat de animația jocului este, însă, inerent stilului carnavalesc. Nu trebuie să uităm că întreaga piesă este pusă sub semnul *carnavalului*, ca spațiu al libertăților efemere, menite să îndepărteze provizoriu restricțiile și obligațiile existenței. Galanteria frustă se potrivește grupului Girimea. Dornice să-și atribuie semnele afectivității dar, în același timp, inadecvate trăirii profunde a sentimentelor, personajele care trec prin „frizeria — model" practică, pătimaș, apostrofa aprinsă sau fraza lacrimogenă. Excesive cîteodată, mereu înfierbîntate, cuvintele nu capătă însă forța necesară urcării spre *faptă*. La propriu și la figurat, „vitrionul englezesc" al Miței Baston nu arde și nu ucide, fiind de fapt „cerneală violentă", un simplu simulacru. Simulată pînă la un punct este și sentimentalitatea persoanelor-măști, de pildă *naturelul simțitor* al lui Crăcănel, amorez cam copt care-și iartă iubitele infidele după ce obține reconfirmarea statutului său de amant titular.

Pe de altă parte, trivialitatea își semnalează prezența în comedia caragialiană *pe cale artistică*. Dialogul nu va ac-

Scanned with OKEN Scanner

cepta, așadar, reproducerea textuală a vocabularului grosier, mai mult sau mai puțin truculent. Dimpotrivă, are loc o operație de stilizare a suferințelor limbii prin sublinierea dezacordului dintre lustrul monden și reaua înrîurire a ignoranței. Caracterul veleitar, de afirmare a apartenenței la buna „soțietate", nu înăbușă total volubilitatea poporană a personajelor care practică cu vioiciune o variantă specifică a ceea ce M. Bahtin (vorbind despre Rabelais) denumea „limbajul pieții publice".

Față de celelalte comedii caragialiene, acțiunea din *D-ale carnavalului* pare să evite spațiile recluzive și, de fapt, orice înfrînare a elanului dinamic. Sala „bufetului de bal" și nu mai puțin „salonul de frizerie" exclud ambianța de intimitate, deschise cum sînt circulației necontenite a personajelor. Acestea ne apar, de asemenea, într-o flagrantă stare de disponibilitate. Cuplurile, mai ales, se află sub semnul provizoratului carnavalesc. Simetria grupurilor și a perechilor, frecvente în structurile comice caragialiene[1], se supune în *D-ale carnavalului* unei flexiuni care corespunde mobilității mascaradelor. Cadrilul sentimental în care Nae Girimea „schimbă dama", pe rînd, cu Pampon și Crăcănel este, în mod natural, opus situațiilor definitive. În această piesă cu măști, *familia* (principiu dominant în celelalte comedii) nu-și găsește încadrarea nimerită. Nici un personaj nu „s-a căpătuit" și nu pare dispus să se angajeze pe viață. Legăturile perisabile par mai firești într-o lume deloc captivată de certitudini.

Într-o asemenea situație, limbajul devine în același timp bombastic și evaziv, deschizîndu-se, în răstimpuri, către absurdul surîzător. Cînd, povestindu-și amorurile, Mache Răzăchescu zis Crăcănel relatează „al șaptelea caz de traducere", un amănunt insolit (fuga femeii cu noul său amant peste Dunăre) provoacă nedumerirea buimacă a lui Pampon: „În Bulgaria? Ce căuta neamțul în Bulgaria? — Nu știu" — se pomenește răspunzînd Crăcănel, și, dintr-o dată, parfumul ieftin al frivolității se risipește, deschizînd drum unei stupefacții care frizează întîlnirea cu misterul.

---

[1] O descriere convingătoare și ingenioasă a acestor simetrii la Ștefan Cazimir, *Nu numai Caragiale*, București, Cartea românească, 1984, p. 8—16.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și celelalte comedii ale autorului, *D-ale carnavalului* este o pseudofarsă, în care cadrul de epocă devine autentic prin veridicitatea *atmosferei*, întreținută de personaje caricaturale, aparținînd unui perimetru comun. Înșelați și înșelători, fanți, dame și bufoni sînt plămădiți din același aluat mediocru și respiră cu aceeași veselă suficiență. Ca și în alte laturi ale universului caragialian, *mimarea existenței* ocupă întregul spațiu al acțiunii. De data aceasta, însă, viața este „jucată" prin imitare paroxistică, zgomotele și gesturile stridente înlocuind mișcările sufletești adînci.

Caragiale recompune aci, ca și în multe *Momente* (sau ca și în *O noapte furtunoasă*), aparențele unei umanități, surprinzînd lipsa de conținut a gesturilor patetice. În piesă întîlnim un întreg pachet de „drame"„ teribile: trei oameni disperați din pricina unor „traduceri" infame, o crimă pasională (cu vitriol!) urmărită la fața locului, reputații amenințate cu ruina morală, visuri de fericire distruse (pentru o clipă). Tragedia se plimbă pe scenă cu toată recuzita de rigoare, dar — de fiecare dată — durerea nu-și găsește acoperire sufletească și strigătul se trivializează prin demonetizare psihică.

Caragiale surprinde mereu deficiențele de structură ale personajelor care populează *mahalaua sa convențională*, văzută ca pepinieră de „moftangii". Procesul regresiv la care asistăm are, desigur, implicații istorice. Comedia acordă, astfel, o maximă dezvoltare caracterului obsesiv al *carierei*, ideal inebranlabil al clientelei sistemului electoral de după 1860. Fetișizarea „carierei" este proprie celor mai mulți eroi comici din *D-ale carnavalului*. Mița Baston nu poate să-l părăsească pe Crăcănel deoarece „trebuie mai întîi să-și facă o carieră", în vreme ce Didina Mazu îi reproșează lui Girimea că, îndepărtînd-o de Pampon, „i-a omorît viitorul". Pampon își deplînge la rîndul său „cariera de militar" sacrificată pentru amorul Didinei. În sfîrșit, Catindatul — personaj introdus din afara „încurcăturii" propriu-zise — figurează în piesă ca prototip al victimelor acestui miraj al „carierei", căci, deși „are parte în bogaseria lui Nenea Iancu", așteaptă de peste doi ani, într-o mistică asceză, un post birocratic vacant.

Scanned with OKEN Scanner

În fond, „farsa“ este un mozaic de „momente“ tratate teatral și puse în mișcare de un „imbroglio“ burlesc. Eroii din *D-ale carnavalului* sînt Mache, Lache și Mitică, surprinși într-o încurcătură convențională și dominați — mai evident ca oricînd — de obsesiile lor curente; cariera și formele de reprezentare ale onorabilității.

Conceptul de onoare se întemeiază la Crăcănel sau Girimea (ca și la Dumitrache Titircă) pe fațada „comme il faut“, pe respectarea unei ținute convenabile și, în sfîrșit, pe evidența bunăstării materiale, Cînd sînt arestați și categorisiți drept „pungași“, Pampon și Crăcănel se crispează loviți în „onorabilitate“. „Noi pungași?“, exclamă trișeurul Iancu Pampon, „așa umblă pungașii îmbrăcați?“

Pampon povestește, cu o excelentă părere despre sine, în ce constă „merchezul“ lui ilicit la „conțină“, amănuntele hoției părîndu-i-se a fi savuroase și — nicidecum — condamnabile. Iordache filează cu o vădită plăcere povestea spițerului necinstit, apăsînd vădit pe ciudățenia întîmplării și, cu mult mai puțin, pe caracterul imoral al acestei înșelăciuni, pe care Girimea o rezolvă, de altminteri, după o legislație împăciuitoare, ostilă scandalului public.

Eroii farsei trăiesc teatral, fără să simtă nevoia sincerității, gesticulînd zgomotos la marginea vieții. În toate și în tot, măsura o dă respectarea convențiilor stabilite. Dincolo, firește, de stricta cronologie, ne aflăm cu *D-ale carnavalului* în anticamera *Scrisorii* și în culisele *Nopții furtunoase*. Între toate bucățile satirice ale autorului *Momentelor* se circulă, caracterologic vorbind, în cel mai firesc sistem de vase comunicante.

Am văzut că *D-ale carnavalului* nu este tocmai o farsă. Întreaga acțiune a comediei se bizuie prea puțin pe răsturnările tradiționale ale raportului dintre personaje. Acurateța mecanismului speciei este adesea lezată. Cum se știe, cea dintîi apariție a lui Crăcănel în frizeria lui Girimea n-are nici o justificare, grevînd premisele încurcăturii. De asemeni, rezolvarea ultimului inel al spiralei („marele final“ al farsei clasice) se petrece undeva în culise (la „despărțire“) și este relatată publicului în termeni cu totul vagi.

Mai important decît escalada situațiilor ne apare locul important pe care-l ocupă și în structura ultimei comedii

Scanned with OKEN Scanner

„acțiunile narate". Aceste interstiții monologale alcătuiesc — poate — partea cea mai savuroasă a piesei. Povestea înșelătoriei spițerului spusă de Iordache devine aproape o scenetă autonomă. Este greu de imaginat ambianța socială și atmosfera mediului specific fără aportul celorlalte microstructuri epice: povestirea de către Pampon a sosirii acasă în zori, relatarea lui Crăcănel despre urmărirea și maltratarea sa în stradă, nararea de către același a episodului tragicoamoros din timpul războiului ș.a. Introducerea abilă a acestor „momente" concentrate și supuse tensiunii dramatice a piesei dezvoltă biografia intimă a personajelor și multiplică imaginile jocului satiric. Într-un cadru simțitor lărgit prin sugerarea unor alte decoruri (camera Didinei, „percepția" Catindatului și — mai ales — strada), sînt evocate figuri complementare.

Operînd deliberat cu mijloacele jocului caricatural, *D-ale carnavalului* este o piesă funambulescă dar, nicidecum, minoră. Odată cu substanțialitatea replicilor, avansează programul satiric de adîncime. Dincolo de comentariul ironic al unui timp consumat, valoarea creației tipologice rămîne viabilă, conturînd ridicolul unor forme mimetice mereu repetabile.

6. NĂPASTA (1890)

Structura clasică a operei lui Caragiale capătă în *Năpasta* o expresie de o monumentală claritate. Față de profilul grotesc al tipurilor din comedii, tragismul sobru al acestei drame ne dezvăluie coloanele unei construcții în care pasiunile se supun ferm principiilor morale imanente. *Scrisoarea pierdută* își fundamentează comentariul ironic pe o evidentă colecție de monomanii seriale. În *Năpasta* însă, clasicitatea își regăsește arsenalul său tradițional, dezvoltînd, în ambianța unei rusticități stilizate, o tragedie a destinului. Moirele antice circulă pe potecile Carpaților, luînd înfățișări adecvate mitologiei locale. Sub trăsăturile Maicii Domnului, Soarta implacabilă îl scoate pe Ion din ocnă și-l călăuzește la *locul necesar* al împlinirii dreptății. Convorbirile Nebunului cu Fecioara Maria descriu o originală paralelă la dialogul eroilor

Scanned with OKEN Scanner

antici cu zeii. Cele două monologuri ale Ancăi unesc, de asemenea, modelul tiradelor din vechile tragedii cu experiența modernă a „monologului interior“. În tot cursul dramei, fuziunea expresiei clasicizante cu naturaleţea replicii ibseniene realizează un particular amestec, dominat de gestul retoric cu inflexiuni sentenţioase.

În comediile caragialiene, raportul dintre structura clasică și complementarea realistă a conflictului se realizează amplu, comportînd situaţii bogate la ambele niveluri ale construcţiei. Tragedia *Năpasta* menţine vag legătura cu amănuntul spaţial sau temporal. Drama se concentrează întreagă în hanul pustiu al Dragomirilor, sub grinzile de lemn ale acestui dom rustic, aşteptînd în tăcere îndeplinirea unui oracol. Dincolo de perimetrul propriu-zis al dramei, se desenează șters satul. Evocarea fugitivă a chefului de la cîrciuma Popii nu izbuteşte să încadreze hanul fatidic într-o strictă localizare. De data aceasta, cele mai vii dintre „acţiunile narate“ se menţin ferm în cercul conflictului central, chiar dacă parcurg înlăuntrul acestuia largi spaţii care cuprind poienile străbătute de Ion sau, retroactiv, clipa oribilei crime din pădurea Corbenilor.

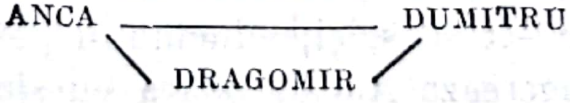
Năpasta este un apolog clasic, în care aparenţele realiste creează cadrul convenţional al acţiunii. Personajul principal nu este nici Anca și nici Dragomir (cum credea Gherea), ci ideea de dreptate, văzută ca dat esenţial al existenţei, condiţionînd fericirea și rezumînd tot ceea ce e mai bun în om. „Monstruozitatea“ eroinei — despre care s-a tot vorbit — trebuie socotită ca o directă consecinţă a ultradimensionării *necesare* a personajului, trecut din planul relaţiilor naturale, în ambianţa „proverbului“ tragic cu înfiorări folclorice. Ca instrument al justiţiei imanente, Anca nu se mai reprezintă pe sine, nu mai are cum asculta nici de glasul milei pentru Dragomir și nici de chemarea dragostei. Propunerile repetate ale lui Gheorghe devin ridicole tocmai prin incapacitatea acestuia de a pricepe tragedia la care asistă. Se înţelege că, instalînd această dramă în lumea satelor, Caragiale avea în vedere spiritul etic nealterat al ţăranului și, de aceea — departe de a-și travesti eroii în straie pitoreşti — el îi adoptă ca elemente firești ale tragediei înalte.

Scanned with OKEN Scanner

Confuzia principală care a compromis multă vreme nu numai reprezentarea scenică a *Năpastei*, dar și multe dintre interpretările exegeților lui Caragiale, a fost — desigur — situarea acestei tragedii clasice printre piesele naturaliste, de atmosferă hauptmanniană. În această privință, Gherea, care a săvîrșit atîtea erori în analiza dramaturgiei caragialiene, are meritul de a fi înțeles întîiul că în *Năpasta* personajele „întrupează" simțăminte și provoacă ciocnirea lor, fără să „contrazică semnele caracteristice individuale și de clasă", dar, în același timp, „fără să le puie în evidență". Criticul formula astfel — alături de opinii cu totul discutabile — o observație de o singulară finețe, care extrage *Năpasta* din contextul tezismului descriptiv al pieselor „țărănești" și o așează în linia dramei de esență, aspirînd la substanțialitatea marilor dezbateri.

Eroarea tragică săvîrșită de Dragomir, ideea de a ajunge la fericire prin crimă, tulbură echilibrul lumii. Restabilirea armoniei inițiale, fundamentată pe respectarea stării firești a lucrurilor, în care *omul* nu poate decide samavolnic soarta unui alt om, cere îndeplinirea unui alt act sîngeros, amenințînd să deschidă — ca în povestea *Atrizilor* — un lanț de omucideri solemne. În *Năpasta* însă, ciclul crimelor se consumă în doi timpi, dintre care numai al doilea face obiectul acțiunii dramatice, cel dintîi — asasinarea lui Dumitru Cirezaru, bărbatul Ancăi, petrecută cu nouă ani înainte — fiind conținut în memoria sensibilă a eroilor, procedeu preluat din tehnica dramelor de maturitate ale lui Ibsen.

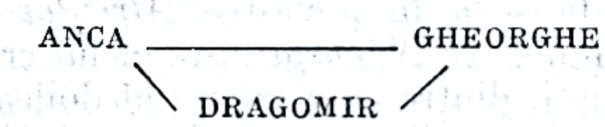
O reprezentare a raportului dintre cele două faze ale conflictului din *Năpasta*, cea prealabilă primei ridicări de cortină și acțiunea propriu-zisă din scenă, este importantă pentru înțelegerea structurii acestei tragedii de o remarcabilă concentrație. Punctul de plecare al întregului proces adună într-o tipică situație explozivă trei personaje: Anca și Dumitru, uniți printr-o dragoste adîncă și naturală, față în față cu patima însingurată a nefericitului Dragomir.



Rob al unei porniri egoiste, Dragomir va încerca să ia locul lui Dumitru, înlăturîndu-l brutal. Dar, după ce ocupă

Scanned with OKEN Scanner

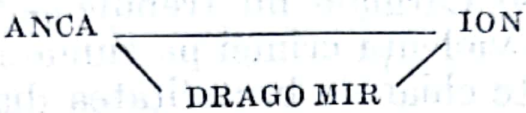
poziția acestuia, însurîndu-se cu Anca, el înțelege că axa cuplului autentic s-a refăcut numai în plan formal, uniunea sufletească ce susținea întîia căsătorie nefiind — în perspectivă ideală — repetabilă. Mereu mai aproape de înțelegerea greșelii pe care o săvîrșise atunci cînd operase un act decisiv cu *aparențele* autenticității, Dragomir se cufundă în disperare. În același timp, Anca trăiește numai pentru a restabili dreptatea prădată. Pedepsirea ucigașului cere însă o verificare atentă a adevărului, în vederea unei *reconstituiri* substanțiale a crimei. Deși îl poate ucide cu ușurință pe Dragomir în somn, Anca preferă *judecata deschisă*, cu evocarea nelegiuirii în datele ei sensibile. Iată de ce, eroina dramei caută un *al treilea* actor al reconstituirii exacte, un al treilea pilon al triunghiului tragic care să *figureze* prezența lui Dumitru, victima fărădelegii comise. Un timp, Anca se întreabă dacă învățătorul Gheorghe, îndrăgostit de ea, n-ar putea să-l lovească pe Dragomir, în numele rivalului ucis cu ani în urmă. În acest caz, situația dramatică inițială s-ar fi reîmplinit într-o nouă compoziție, în limitele căreia, reîntrupat fictiv, marele nedreptățit ar fi obținut reparația morală:



În această formulă, însă, unul dintre factori este adus din afara perimetrului tragic. Gheorghe nu aparține nucleului central al conflictului și nici nu capătă, literar vorbind, contur ferm. Calificîndu-l în repetate rînduri ca pe un caracter „ușurel", Anca accentuează prezența eterogenă a acestei figuri palide în contextul unei ambianțe de acută tensiune tragică. Pe de altă parte, omorîndu-l pe Dragomir, Gheorghe ar „răsplăti" numai parțial fapta scelerată comisă de acela, căci l-ar dispensa de calvarul osîndei și — mai ales — de povara unei acuzații nedrepte. Dragomir trebuie însă să plătească nu numai pentru uciderea lui Dumitru, ci și pentru suferințele nevinovatului Ion. Destinul intervine tocmai în acest sens, și, aducîndu-l pe Nebun în casa blestemată, îi sugerează Ancăi, odată cu sinuciderea ocnașului, soluția deplină: Dragomir va fi condamnat pentru o crimă pe care n-a săvîrșit-o (ca mai înainte Ion) și — totodată

Scanned with OKEN Scanner

— va ispăși orbirea sa pasională din tinerețe. Conflictul va primi, așadar, dezlegarea prin intrarea în joc a unui „al treilea" personaj *inerent* acestei tragedii moraliste. Proiecție figurativă a unui păcat nedemn, apariția Nebunului reface imaginea răsturnată a triunghiului tragic inițial, căci Ion, acționînd și în numele celeilalte victime (Dumitru), realizează cu Anca o alianță justițiară, care va întoarce asupra lui Dragomir efectele propriilor sale fărădelegi:



Tocmai acest personaj, interpretat multă vreme în teatru într-o nepotrivită lumină melodramatică, aduce în piesă și cea mai vădită izbutire a expresiei simple, prin exteriorizarea unei inocențe de mari adîncimi. Nebunia lui Ion dramatizează un fond candid, relevînd, în izbucniri repezi, reacții de o mare delicatețe și — mai cu seamă — o semnificativă îmbinare a durerii cu imaginea nedeslușită a „răului" din lume. Cînd Mînia irumpe în textul angelic al ocnașului, asistăm — de fapt — la o trecere a aceleiași viziuni pure printr-o fază de maximă tensiune. Bătut pentru ca să accepte un neadevăr, Ion își regăsește liniștea dincolo de rațiune și devine neliniștit numai atunci cînd realul i se impune autoritar. Ca și Leiba Zibal din *O făclie de Paști* sau ca Stavrache din nuvela *În vreme de război*, el se desparte prin nebunie de o realitate inacceptabilă. Reveriile sale solare sînt însă unice în opera lui Caragiale, comunicînd o adîncă dorință de împăcare cu simplitatea inițială. Dacă Anca aduce întîia oară în dramaturgia noastră duritatea extremă a unui personaj fascinat de valorile absolutului, Ion conturează poetic ideea de *inocență*, dezvăluind — într-o încremenire generică — spectacolul nevinovăției lezate.

Năpasta realizează o experiență originală în conjunctura marelui interes pentru lumea țăranilor, pe care-l manifesta teatrul european din ultimele decenii ale secolului XIX. Descoperirea spațiului rustic ca scenă privilegiată a pasionalității totale aparținea, în primul rînd, tentativelor naturalismului de a trata tragediile destinului în spirit pozitivist.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși dramele lui Giovanni Verga sau cele ale lui Anzengruber și mai cu seamă, *Puterea întunericului* (1886) de L.N. Tolstoi trecuseră, mai mult sau mai puțin, dincolo de descripția veristă, către implicațiile adînc spirituale ale erorilor tragice. În ceea ce privește *Năpasta*, ea se distanțează vizibil de studiul patimilor explozive. Piesa lui Caragiale preferă dialectica rece care conduce inexorabil către ideea de Nemesis.

Clasicitatea lui Cargiale nu trebuie — totuși — absolutizată. În *Năpasta* violența crimei pătrunde în scenă pregătită de cruzimea, poate chiar de brutalitatea dialogului. Viziunea poetică este dominată însă de principiul *măsurii*, iar personajele se mișcă sub impulsul unui conflict de esență perenă.

Comediile nu scapă nici ele aspirației către un univers al rațiunii morale eterne. În creațiile comice caragialiene este supusă examinării o umanitate care și-a pierdut noblețea, contrazicînd normele naturalului și pervertind rostul logosului pînă la contrazicerea sensului său primordial.

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAȚĂ

Volumul de față al *Istoriei literaturii dramatice românești* urmărește cea dintîi etapă a unei evoluții, etapă care, pornind de la începuturi culminează cu *O scrisoare pierdută*. De-a lungul acestui drum, toate eforturile și descoperirile dramaturgiei par să pregătească extraordinara sinteză caragialiană. Cu excepția capitolului de investigare a folclorului literar (capitol aflat în raporturi speciale cu timpul), am avut în vedere organizarea unei descripții analitice care parcurge istoria pas cu pas, sacrificînd nu o singură dată amănuntul pitoresc în favoarea reliefului general al înaintării. Menținerea unei continue comunicări între datele documentare și evaluarea literară a textelor a fost una dintre principalele preocupări ale acestei cărți. N-au fost cuprinși bineînțeles, în relatarea faptelor decît scriitorii și operele care ilustrează, în mod necesar, conținutul fiecărei etape pînă la 1890, data limită a expunerii pe deplin respectată, cu excepția pasajului despre drama țărănească, unde reverberările *Năpastei* au impus o fugară depășire.

N-am urmărit să adăugăm celor cîtorva istorii ale *teatrului* național, încă o întreprindere similară. Am năzuit, în ceea ce ne privește, să obținem, o imagine a traiectului *literaturii dramatice* pînă la *Năpasta*, să dobîndim adică, tabloul primelor stadii ale unui *gen literar*, lucrînd pe textele ce ni s-au păstrat și nu pe aproximări memorialistice.

În următoarele capitole ale acestei *Istorii* . . . vom continua observațiile asupra fazelor parcurse de acest gen, de la Caragiale pînă în zilele noastre. Dacă pentru prima parte a investigării stricteței principiului cronologic se impune de la sine, fiind vorba despre perioada alcătuirii, în trepte vizibile, a speciilor literar-teatrale, situația se schimbă după 1880—1890. Vom căuta, prin urmare, în volumele II și III,

să obținem profiluri ale dramaturgiei noastre moderne pe largi compartimente, care se suprapun în timp: *teatrul poetic*, *drama de idei*, *piesa ludică propriu-zisă*. În cuprinsul fiecăreia dintre aceste secțiuni, ordinea diacronică va susține descrierea analitică, sprijinind-o fără a întrerupe (pe temeiuri extraliterare) cursul caracteristic fiecărei modalități dramaturgice în parte. Vom încerca, de pildă, să obținem linia de transformare progresivă a mijloacelor teatrului poetic, pornind de la Macedonski, Davila și Delavrancea pînă la Blaga, Maniu, Voiculescu și, mai departe, la M. R. Paraschivescu și Marin Sorescu.

Într-un mod analog, celelalte capitole, aprofundînd experiența cîte unei direcții, vor participa la întregirea viziunii de ansamblu. Spre finalul *Istoriei* . . . vom adăuga analizelor și materialului descriptiv tablouri cronologice comentate pentru etapele secolului XX,

La punctul de plecare al dramaturgiei românești apare foarte clar deosebirea dintre creațiile teatral-spectaculare și compozițiile dramatice cărturărești. Destul de repede, aceste tendințe se apropie, se intersectează, se combină în modalități variate. Dacă am reușit, măcar parțial, să înfățișăm această coexistență stilistică, am atins unul dintre cele mai importante țeluri ale acestei cercetări. Jocul relațiilor interioare dintre *poetic* și *ludic* persistă și pe porțiunile ulterioare ale evoluției, pregătindu-ne neîncetat alte surprize.

Implicarea unor elemente de retorică a dramei în particularizarea unor specii (melodrama sau farsa, de pildă) a fost cerută de limpezirea unor evoluții. Fără a cădea în capcana speculațiilor abstracte, a fost păstrat contactul indispensabil cu estetica genului, acolo unde nivelul înalt al operelor îl reclama. Am prefațat întreaga lucrare prin considerarea teoretică a unor *conexiuni* fără de care mecanismul specific al istoriei literaturii dramatice nu poate fi înțeles. Interesul pentru clasificarea altor *conexiuni* importante *(liric și dramatic*, *epic și dramatic* etc.) va însoți și viitoarele diviziuni ale expozeului istoric ca un complement constant și necesar.

Cum este firesc, volumul de față, construit ca o prezentare concentrată de fapte, a absorbit unele pagini și demonstrații din cercetările noastre anterioare. Unele capitole din lucrări mai vechi au fost total rescrise, altele numai corectate. Cele mai multe pagini au fost însă redactate acum pentru întîia oară, fie că tratează teme neabordate anterior, fie că revizuiesc integral mai vechi analize și puncte de vedere (la Alecsandri, Eminescu și Caragiale mai ales).

Discutînd și valorificînd întîmplările literare ale unui început de drum (și structura primelor capodopere), ne-am întrerupt, conven-

Scanned with OKEN Scanner

ţional, după trei sute de pagini. Fără îndoială că, îndreptîndu-se spre împlinirea sa integrală, această istorie a dramaturgiei se va apropia mereu de procesele şi procedeele celorlalte genuri, definindu-şi specificitatea în acelaşi timp cu apartenenţa la lumea de idei şi forme ale întregii literaturi.

În încheierea acestui volum, *Bibliografia generală a dramaturgiei române* (partea I, pînă la 1900) devine complementară expunerii istoriografice, prelungind depozitul de date ale acesteia, într-o formă pe care am dorit-o disciplinată şi riguroasă. Nu excludem, desigur, posibilitatea ca în bibliografia finală sau în cuprinsul capitolelor să fi rămas necorectate unele inadvertenţe sau omisiuni. Vom fi recunoscători celor care ni le vor semnala.

Pentru ajutorul substanţial primit mulţumim călduros editurii „Minerva“ (care a avut iniţiativa acestei *Istorii* . . .) şi, în mod special, seriozităţii şi profesionalităţii redactorului de carte, Gabriela Omăt.

V.M.

Scanned with OKEN Scanner

RESUMÉ

Le livre présent n'est que la première partie d'une *Histoire de la littérature dramatique roumaine* dont les autres deux tomes vont suivre. Il s'agit de l'histoire du genre littéraire dramatique et non pas de l'histoire du théâtre. L'auteur part de l'idée que, par sa propre structure expressive, la dramaturgie est plus proche des autres genres littéraires que des arts interprétatifs. Il considère, également, que dans l'évolution de la littérature roumaine, le drame sort de l'expérience créative *épique* et les obstacles qu'il a rencontrés à ses debuts sont dus à la relative lenteur du progrès réalisé par le language *lyrique*. Sans négliger totalement les rapports entre la littérature dramatique et les formes — toujours changeantes — du spectacle, cette étude n'est dédiée qu'à la création littéraire-théâtrale.

Au lieu d'une *introduction*, le lecteur trouvera l'analyse de deux connexions de première importance pour comprendre la conception qui a présidé à l'élaboration de cette *Histoire* . . . La première de ces relations fondamentales est celle établie entre le *Drame* et le *Théâtre*. C'est un rapport dialectique dans lequel les structures dramatiques (littéraires), de réelle valeur esthétique, contredisent, au début, le modèle de spectacle dominant à l'époque, refusant de suivre la «moule» en vogue du succès scénique. L'évolution du genre est, au contraire, assurée par les pièces qui contredisent les modalités spectaculaires routinières. Après quelque temps, ces mêmes pièces provoquent l'apparition de nouvelles formes de l'art interprétatif et établissent une fertile interdépendance entre le drame et le théâtre jusqu'à la parution d'autres oeuvres à contour inédit.

La thèse du primat de la littérature dans la création scénique s'appuie justement sur la nature *poétique* de la théâtralité du texte.

Scanned with OKEN Scanner

La qualité scénique d'une pièce, loin d'être le résultat des vieilles et usées techniques, est la projection absolument nécessaire d'une conception poétique novatrice. Par conséquent, l'histoire universelle de la littérature dramatique est constituée par une succession de «heurts» entre les audacieuses propositions de la poésie dramatique et le conservatorisme de la scène. Les innovations viennent toujours de la littérature vers les lumières de la rampe.

Le même chapitre introductif repousse l'idée de l'existence d'une dramaturgie «destinée à la lecture». En réalité, il s'agit d'un premier stade du texte théâtral de certe valeur qui, au cours du temps, fait preuve de ses qualités scéniques inhérentes.

Afin de soutenir ces affirmations théoriques, l'auteur fait appel à quelques exemples, tirés de l'histoire de la littérature dramatique roumaine du XIX-e siècle. Et on relève, en même temps, des débats dans la presse de l'époque, mettant en évidence d'importants noms d'écrivains et hommes de théâtre tels C. A. Rosetti, Al. Odobescu, Radu Ionescu, Matei Millo, Mihail Pascally. Le bien connu conflit entre ces deux derniers, les deux grands comédiens et directeurs de troupes, acquiert, dans la lumière des rapports entre le drame et le théâtre, une explication inédite.

Une seconde *connexion*, déduite du rapport drame-théâtre distingue deux formes parallèles—le *drame poétique* et le *drame ludique*. En tant que modalités contrastantes, mais en même temps complémentaires, ces deux tendances sont, tour à tour, définies. Le drame poétique serait, ainsi, non pas la pièce en vers ou la pièce à aiguë tension lyrique, mais, dans un sens plus étendu, l'oeuvre littéraire dont l'élaboration poétique utilise les disponibilités de la *situation dramatique*. Elle est donc une création à originalité *littéraire*, mise dans le moulage théâtral. Dans le mouvement dialectique déjà décrit, le drame poétique est le texte d'initiative innovatrice, tandis que le *drame ludique*, orienté surtout vers le jeu scénique, validé par des expériences antérieures, est prédominant conservateur. Décissive pour la catégorie *drame ludique* c'est la soumission à un système de règles fermé, l'invention dramaturgique étant subordonnée à un ordre préétabli. Dans beaucoup de circonstances, le drame ludique est le prolongement artificiel des structures du drame poétique des étapes antérieures de l'histoire. C'est ainsi que les imitateurs des modèles de la pièce poétique glissent vers la formule ludique. Les exemples de la dramaturgie universelle — Corneille — Crébillon, Ibsen — Ludwig Fulga — sont illustratifs pour le décalage existant entre les deux

Scanned with OKEN Scanner

tendances. Dans la comédiographie roumaine, les premières structures poétiques — les pièces de Faca ou de Bălăcescu, les farces de V. Alecsandri, d'avant 1855 — connaissent relativement vite les reflets épigoniques du vaudeville ludique. Mettant en évidence le rôle du dialogue dans la différenciation entre les pièces poétiques et ludiques, le chapitre traitant des *Connexions* fait appel aux exemples tirés des oeuvres de B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale et d'autres encore.

De cette manière, les classifications théoriques précèdent les recherches historiographiques, au cours desquelles les dissociations initiales reviendront souvent afin de relever l'alternance ou le raccordement du *poétique* et du *ludique*, dans le processus du devenir de la littérature dramatique roumaine.

Premier chapitre: **Formes dramatiques dans la littérature populaire**

La théâtralité générique de la littérature populaire, littérature s'adressant *oralement* au *public*, a intensivement utilisé les moyens d'expression *dramatique*, à l'intérieur de ses créations épiques et lyriques et notamment dans la narration folklorique. En même temps, «şezătoarea» — la veillée paysanne, où l'on débite des proverbes, des devinettes, on raconte des contes de fées, on chante, tout en travaillant — a joué, au cours des siècles, le rôle de représentation laïque, lançant des genres par excellence scéniques. Les situations de cérémonial, propres à une existance dominée par [d'archaïques traditions ont généré des formes littéraires théâtrales complexes, notamment celles de la vie religieuse. Dans ce livre, le chapitre destiné au folklore se propose d'entreprendre, pour la première fois, une étude sur le théâtre folklorique, partant exclusivement des textes qui existent encore, autrement dit des compositions littéraires qui puissent être sujets d'analyse.

1. Epique et dramatique. Le conte de fées et la ballade en tant que monodrames. À la différence de la poésie lyrique, la création épique folklorique devient, souvent, un monologue à conflit, ressemblant au drame.

Le conte de fées, ainsi que la ballade annoncent le théâtre des auteurs, d'une manière plus profonde que les formes du théâtre folklorique proprement dit. Quelques facteurs y sont determinants: la «personnalisation» et la «visualisation» du message, le schéma antithétique, le rôle décissif du mouvement en tant que *fonction des*

Scanned with OKEN Scanner

personnages. En examinant la ballade *Iovan Iorgovan*, on obtient, entre autres, une image de son architectonique théâtrale. Les contes de fées et les ballades ont déterminé, naturellement, dans le folklore de plus tard, diverses adaptations théâtrales. Le grand nombre de «pièces» de ce type est édifiant pour la théâtralité latente des points de départ.

2. La théâtralité génuine des jeux d'enfants et de la jeunesse. C'est un sous-chapitre qui relève la structure dramatique d'un spectaculaire accentué de quelques-uns des jeux d'enfants. La similitude entre les jeux rituels — tels ceux des veilles mortuaires — et les schémas «à sogetto» de la Commmedia dell' arte est évidente. En même temps, les jeux d'enfants, par leur structure simple, évoquent le stade générique du théâtre, répétant des traits caractéristiques des formes originaires de l'art dramatique. À partir des compositions linéaires — les petites chansons dialoguées ou les «énumérations» — jusqu'aux véritables saynètes gravitant entre le fantastique et le réalisme (*La nonne et le moine*, et d'autres encore), divers textes prouvent les mérites artistiques du genre, ainsi que leur valeur en tant que documents historiques-littéraires.

3. Une forme d'origine archaïque: les jeux musicaux et théâtraux à masques.

Quoique les copies des textes qui accompagnaient le cérémonial musical à masques (surtout pendant les fêtes d'hiver) soient relativement récentes, le schéma archaïque de cette forme de spectacle, peut être entrevu par une rigoureuse analyse. On y distingue deux grandes catégories: les pièces dans lesquelles la théâtralité et l'oralité sont co-substantielles (entre autres, les premiers drames laïques) et de beaucoup plus récentes — les compositions théâtrales populaires à participation livresque. Le mot poétique occupe une importante place dans beaucoup de scénarios, appartenant aux deux catégories — quoique le code gouvernant ces pièces composites soit musical. L'analyse d'un des plus anciens jeux — *La Chèvre* —, circulant partout, dans le pays, sous diverses dénominations — nous mène à la constatation que, dans ce cas et dans d'autres similaires, le substratum originaire est un jeu de rituel concernant les mystères de la germination. Au cours de leur évolution, les jeux dramatiques des fêtes d'hiver ont continuellement incorporé des passages versifiés. C'est ainsi qu'on arrive aux représentations des *cortèges*, utilisant des *personnages-types* et un

Scanned with OKEN Scanner

dialogue dynamique. (Voir, entre autres, la confrontation symbolique entre le Nouvel An et l'Ancien An, avec de nombreuses variantes.)

4. Le théâtre populaire de filiation livresque. Nulle part le drame folklorique n'a conservé, longtemps, l'oralité ingénue populaire. Le drame magique, par exemple, a fait appel partout, aux auteurs lettrés. Le théâtre forain, dans lequel les élaborations des professionnels de la littérature rencontraient les créations populaires, mais également la circulation toujours plus intensive des textes imprimés, ont facilité les influences réciproques. Sans doute, les plus importantes œuvres théâtrales de ce genre appartiennent au *théâtre sacre* et chez nous, par excellence, au drame *Vicleim* (titre dérivé de Bethléem, ville de la naissance de Christ). Pas de preuves qui attestent l'existance de quelqueus variantes de cette composition avant 1750. La première copie, en manuscrit, date de 1821 et le jeu proprement dit ne peut pas être plus ancien que la seconde moitié du XVIII-e siècle. La présente *Histoire* nous offre les nombreuses variantes du *Vicleim*. Le modèle du théâtre religieux des Saxons de Transylvanie n'a pas été le seul — ét peut-être pas le premier —, des influences catholiques ou bien ortodoxes byzantines y intervenant, probablement, malgré le nombre restreint des textes théâtraux appartenant à l'église orientale. Une étude minutieuse ne peut pas exclure le rôle du contexte européen et, en premier lieu, ne peut pas se dispenser de relever les particularités des principales versions. On considère, de la sorte, non seulement les formes incipientes — *Chansons de l'étoile* et d'autres *cantiques* de Noël —, mais surtout les complexes structures des variantes valaches, moldaves, olténiennes, de Transylvanie, de la Bukovine, le centre dramatique se déplaçant, graduellement, de la *Chanson des rois-mages* au *rapport paysan-monde*, qui s'exprime par l'intermédiaire du *Berger*. Véritable *tragi-comédie*, le jeu du *Vicleim* comporte des solutions poétiques remarquables. Les trois versions des *Irozi* (les *Hérodes*) — un autre titre de ce jeu — dues au sacristain-poète Picu Procopie Pătruț, sont particulièrement savoureuses.

Une autre pièce sacre — *Mironosițele* (les *Saintes femmes*) — appartenant au même rapsode populaire — est un «miracle», traité dans la manière concise des drames liturgiques et admirable par la confrontation conceptuelle de la vie et de la mort.

En abbordant l'étude des «ballades dramatisées», on analyse la valeur du scénario dramatique *Constantinul — (Le Constantin)* —, d'une indiscutable importance et on y ajoute le débat sur

Scanned with OKEN Scanner

l'autenticité du jeu (originaire de la Dobroudja) *Mocanii* (les bergers qui descendaient des montagnes de la Transylvanie vers les près salés de la Dobroudja).

Les deux derniers sous-chapitres (5. Influences du théâtre des auteurs lettrés sur le drame folklorique et 6. Le dialogue dans le jeu des marionnettes) poursuivent, sur une vingtaine de pages, d'autres formes de théâtre folklorique, d'un grand intérêt: *La noce*, diverses variantes du drame avec des héros «haïdouks» (brigands justiciers), les textes profanes destinés aux marionnettes qui accompagnaient le jeu sacre du *Vicleim*, les copies des saynètes jouées par les marionnettes foraines.

Deuxième chapitre: **Préliminaires et premiers pas vers l'institution du genre dramatique**

Rélatant les débuts sur l'évolution historique de la dramaturgie roumaine, ce chapitre part de la prémisse selon laquelle les sources du genre ne se confondent pas avec les premiers textes des spectacles théâtraux. Les points de départ se trouvent à l'intérieur du processus polyphonique de la formation de l'art littéraire, dans l'ancienne littérature religieuse — les sermons en tant que monologues — et dans les chroniques historiques des XVI—XVIII-e siècles.

Un rôle vraiment considérable a été joué par les «romans populaires» de l'époque et notamment par ceux qui—comme l'*Erotocrite*—ont utilisé des conventions philo-dramatiques. (Voir la liste des caractères et des techniques des dialogues.) La théâtralité des dialogues philosophiques d'influence platonicienne s'entrevoit dans l'œuvre de jeunesse de Dimitrie Cantemir: *Divanul sau Gîlceava înțeleptului cu lumea (Le Divan ou La Querelle du sage et du monde)*, ouvrage dont la parenté avec les modalités moyenâgeuses est évidente.

Les premiers textes dramatiques roumains, c'est à dire les premiers textes délibérément théâtraux apparaissent en Transylvanie, dans la seconde moitié du XVIII-e siècle. Un chapitre documentaire établit la chronologie réelle de ces compositions des pionniers. Vu les récentes découvertes et interprétations, on met en évidence deux textes, de grand intérêt, qui précèdent l'*Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, sorte de fantaisie goliardique, longtemps considérée notre premier «drame». C'est un texte composite, dominé par l'élément grotesque. Il est analysé comme production du «théâtre de collège» et cette analyse est suivie par un bref compte-rendu des

Scanned with OKEN Scanner

diverses opinions sur la paternité de l'ouvrage et des conclusions qui s'en imposent. Ce passage dédié aux manuscrits des premières époques relève également d'autres hypothèses et, en fin de compte, présente e texte d'une *Ecloge* de la Transylvanie (de Timotei Cipariu), datant de 1826.

Cette création de modèle classique n'appartient plus au premier groupe de textes; elle est plus proche des pièces livresques de la Valachie et de la Moldavie, décrites dans le sous-chapitre intitulé *Velléités littéraires et dilettantisme aristocratique.* Elaborés à peu près entre 1806 et 1820, ces ouvrages sont situés à la confluence du théâtre de salon des boyards et du spectacle populaire des marionnettes. On remarque, dans quelques-unes des tentatives de ce genre, le contour caricatural des caractères et un évident effort prosodique, orienté vers la grande tirade d'une versification ample.

Les pamphlets politiques y sont également relevés; les pamphlets à forme théâtrale de Iordache Golescu, supérieurs à tous les autres «essais» du début du XIX-e siècle, se remarquent surtout par la vérité des ceractères et par le dialogue succulent. Dans les comédies des boyards classicisants — Conachi, Dimachi, Iordache Golescu — et de quelques anonymes, appartenant à la même catégorie sociale, on distingue les premières valeurs stylistiques originales du théâtre roumain des auteurs lettrés.

Troisième chapitre: **Gheorghe Asachi**

Précurseur et novateur pour les domaines les plus divers de la culture nationale — enseignement, presse, sciences exactes — Gheorghe Asachi a également travaillé dans le domaine de la littérature et du théâtre. Sa formation d'illuministe, complétée par son contact avec les grandes créations européennes d'après 1800, le conduit à voir le, théâtre en tant que «şcoală de moral» (école de moeurs morales).

L'analyse d'une adaptation d'Asachi d'après une pastorale de Florian — *Mirtil şi Hloe* (1816) —, méritoire par le naturel du language, est suivie de la présentation d'une autre pièce du même auteur, une pièce idyllique, *Piatra teiului (La pierre du tilleul)* (1835). Les tragédies, assez nombreuses, d'Asachi abordent des thèmes ambitieux liés ou bien à l'histoire nationale, ou bien à l'épos légendaire. Les carences de la versification sont compensées par des passages de virtuosité métaphorique. Voir, eu ce sens, l'incantation — d'inspiration shakes-

Scanned with OKEN Scanner

pearienne — débitée par la sorcière Macrina, du drama *Turnul Butului (La tour de But)*.

Mais la plupart des pièces d'Asachi sont en prose. Parmi elles se détache *Petru Rareş* (Le voïvode Petru Rarech), pièce écrite en 1837 et qui peut être considérée le *premier drame historique roumain*. Plus tard, l'écrivain dédiera, au même personnage historique, deux autres ouvrages dramatiques. Ces deux dernières pièces font preuve d'une véritable habileté dans la construction de l'intrigue, qualité absente dans le premier ouvrage. L'influence des mélodrames de Metastasio, ainsi que l'imitation des modèles classiques s'entrelacent dans le théâtre de Gheorghe Asachi. L'originalité se manifeste par la spéciale synthèse de ces deux tendances et également par l'ingéniosité dans la construction des situations. Voir des pièces telles *Elena Dragoş de Moldavia* ou bien *Petru I, ţarul Rusiei în Iaşi (Pierre I, le tzar des Russes à Jassy)*. Une intéressante corrélation entre les drames historiques ecrites par Asachi et ses nouvelles sur des thèmes identiques est également relevée.

Envisagées en perspective de l'histoire de la dramaturgie, les écrits théâtraux de ce vaillant travailleur culturel nous offrent un impressionant laboratoire. Ce qui est vraiment important c'est que beaucoup de propositions dramaturgiques de Gh. Asachi ont dépassé, durant plus d'un demi-siècle, le modèle des vaudevilles d'inspiration française — dominant la scène roumaine entre 1820-1860 — et de cette manière, il a accéléré l'apparition des synthèses originales.

Quatrième chapitre: **La comédiographie roumaine avant 1860**

Dès la troisième décennie du XIX-e siècle — et notamment après 1840 —, dans la plupart des textes dramatiques constituant les répertoires des troupes professionnelles, l'effort de construire «théâtralement» la comédie devient évident. C'est ainsi que «le mécanisme» spectaculaire l'emporte sur toute autre tendance. Par rapport au comique livresque des pièces de I. Golescu ou de Conachi, les nouvelles comédies surenchérissent le succès auprès des spectateurs et sacrifient l'élan littéraire en faveur des habiletés scéniques. En même temps, quittant le pamphlet aux allusions personnelles, ces nouvelles comédies réalisent un évident progrès quant à la création d'une typologie satirique à contour collectif. Et même si on n'a pas encore dépassé la critique des monomanies mineures (le mimétisme mondain, la frivolité, la jalousie), le genre est dorénavant guidé vers des préoccu-

Scanned with OKEN Scanner

pations plus générales. Ce progrès traverse au moins deux étapes Le théâtre comique d'avant 1860, développant, en même temps que beaucoup de pièces insignifiantes, des comédies à message moralisateur, captivés par les données de l'actualité. Après 1860 (voir le chapitre suivant), la charge conciliante est petit à petit aban-c donnée, l'étude dramatique des caractères est approfondie, préparant ainsi l'apparition des comédies de Caragiale. À côté de la comédiographie créée dans l'esprit classique, la comédie sentimentale — et notamment les «proverbes», commentés dramatiquement — font les premiers pas.

Le chapitre étale l'analyse des principales contributions comédiographiques enregistrées entre 1830—1860. *Comodia vremii (La comédie de l'époque)* ou *Franţuzitele (Les francisées)* par Costache Faca est interprétée en tant qu'examen satirique évolué, dominé par de nombreuses remarques réalistes. L'auteur de cette *Histoire . . .* repousse l'opinion selon laquelle la pièce serait une manifestation «conservatrice». On met en évidence l'éloge de la «juste mesure», la diatribe contre l'affectation, l'artificieux. À partir de cette comédie et des pièces d'autres auteurs tels I. Dimitrescu-Movileanu, Costache Bălăescu, Costache Caragiali, Al. Depărăţeanu, un nouveau style spécifique de la comédiographie bucarestoise s'impose. Par ses éléments de facture citadine, par la description réaliste embientale, cette nouvelle comédie s'oppose aux vaudevilles moldaves écrits par V. Alecsandri, C. Negruzzi, Iorgu Copcea et d'autres encore. Dans ces dernières, la caricature carnavalesque et le style d'opérette sont prédominants. Par rapport à cette confrontation de styles, le commentaire relève surtout les farces *O bună educaţie (Une bonne éducation)*, par C. Bălăcescu, *O soaré la mahala (Une soirée de faubourg)*. de C. Caragiale, *Don Gulică (M'siéur Gulica)* de Al. Depărăţeanu. Tout en ajoutant les remarques concernant les comédies écrites par Ioan M. Bujoreanu, I. Dimitrescu, etc., le livre met en évidence le rôle décissif de la découverte d'une typologie inédite, autochtone, pour l'originalité de la comédiographie débutante roumaine.

Cinquième chapitre: **Vasile Alecsandri**

De tous les écrivains appartenant à la génération qui a réalisé la révolution de 1848 et l'Union des Principautés Roumaines de 1859, Vasile Alecsandri a été le seul ayant une certe vocation pour le théâtre. Il a créé des comédies et des drames méritoires, outre son apport de

Scanned with OKEN Scanner

premier ordre au développement de la littérature lyrique roumaine. Son oeuvre dramatique — étendue et variée — marque, dans l'évolution de notre dramaturgie, la transition de la phase dilettantiste à la professionnalité. Dès ses «adaptations» et «localisations» de l'époque des débuts, on est surpris de constater la fusion entre la *visualité du cadre*, *la dynamique du dialogue* et l'authenticité de *l'atmosphère nationale*.

Du point de vue chronologique, la création théâtrale de V. Alecsandri peut être divisée en deux grandes périodes. Entre 1840 et 1875, la période de la comédiographie (illustrée surtout par ses farces et ses vaudevilles); entre 1878 et 1885, l'auteur a élaboré ses créations d'ampleur: les pièces tragiques *Despot-Vodă (Le voïvode Despot)*, *Ovidiu*, la comédie lyrique *Fîntîna Blanduziei (La fontaine de Blandusie)* et une féerie satyrique, *Sînziana și Pepelea*.

Les pièces de V. Alecsandri — et notamment celles de la première période — ont été écrites en étroite relation avec l'idée de spectacle. *Iorgu de la Sadagura* et *Iașii în carnaval (Jassy pendant le carnaval)*, les premières farces originales de l'écrivain, ont en commun le plaidoyer pour le *comportament naturel* et, par conséquent, l'ironie à l'adresse des manières dénaturées et des exagérations qui mènent aux monomanies. Ces pièces descendent donc des modèles du classicisme, imaginant des types génériques, mais, en même temps, pédalant sur l'observation réaliste de la contemporanéité. C'est la révolution qui est la bête noire de Tachi Lunătescu, personnage de *Jassy pendant le carnaval*, tandis que dans *Iorgu de la Sadagura*, l'auteur ridiculise la francomanie, un autre excès contrevenant à ce qui est normal. C'est dans ce même contexte qu'on peut situer les successives apparitions de la boyarde provinciale Chiriţa Bârzoiu, personnage d'une exceptionnelle vivacité scénique.

Un sous-chapitre analyse en détail l'aventure caractérologique de Chiriţa. Après avoir abordé le personnage, pour la première fois, en 1850, l'auteur le reprend — dans deux autres farces et une «chansonnette» — en hypostases différentes. Elle est, tour à tour, une arriviste crédule (facilement roulée), l'habile épouse d'un sous-préfet corrompu, une voyageuse «globe-trotter», avide d'inédit et, enfin la présentatrice — à brillante verve — de l'actualité politique et sociale. Par conséquent, Chiriţa est plutôt un masque qu'un caractère, un masque mobile, présentant peu de signes qui soient constants — hardiesse, dynamisme, langage «francisé» — et avec des fonctions satiriques diverses.

Scanned with OKEN Scanner

Toutefois. l'étude des caractères préoccupe intensivement l'écrivain. dans quelques-unes de ses nombreuses «chansonnettes comiques», en réalité des monologues descendant directement du couplet populaire, genre Béranger.

Tandis que les «cançonete» — «les chansonnettes» — qui se sont proposé de retenir des personnages pittoresques de l'époque aient perdu, assez vite, leur viabilité, celles qui se sont effectivement préoccupés de la permanence du type décrit — *Clevetici* (Mauvaise langue), par exemple — sont des créations durables.

Despot-Vodă marque, dans l'oeuvre de V. Alecsandri un nouveau régistre: celui des compositions appartenant à l'école romantique. Dans sa jeunesse, l'auteur avait écrit une pièce historique, *Cetatea Neamțului (La forteresse de Neamtzou)*, mais c'était plutôt une ébauche occasionnelle. *Despot le Voïvode* est une pièce à construction ample, complexe, déroulant deux actions successives: les machinations d'un aventurier, dans le but d'accéder au trône — la première partie de la pièce —, le conflit de Despot, devenu prince régnant, d'origine étrangère avec les boyards du pays — la seconde partie. Ce conflit entre Despot — en tant que symbole de l'ambition égocentriste — et la solidarité nationale est malheureusement diminué par la fragilité littéraire du personnage qui représente l'opposition, le boyard Tomșa. La confrontation acquiert un certain relief seulement dans les dernières scènes, par les répliques des garde-frontières, Limbă-dulce (Doucelangue) et Jumătate (La moitié), les deux coriphées de la révolte populaire. Le drame *Despot le Voïvode* dépasse beaucoup de difficultés de la versification dialoguée et réussit, dans les grandes scènes, une heureuse jonction entre l'éloquence poétique et le dramatisme des situations.

Pourtant le chef-d'oeuvre du théâtre de Vasile Alecsandri c'est *Fîntîna Blanduziei (La Fontaine de Blandusie)* — opinion soutenue avec de solides arguments, par les plus importants des exégètes tels Titu Maiorescu, Eug. Lovinescu, Al. Ciorănescu, George Călinescu. Le héros de la pièce, le poète latin Horace, déjà vieux, est épris de Getta, une jeune esclave captivée en Dacie. Quoique amoureux, il est assez sage pour céder devant l'amour de la jeune fille pour Gallus, un esclave du même âge qu'elle. Retiré orgueilleusement dans l'univers de son oeuvre poétique, Horace éprouve la satisfaction d'avoir retrouver le manuscrit d'une ode, par laquelle il espère obtenir la clémence d'Auguste en faveur du poète exilé Ovide. La profonde signification de cette pièce qui, à prime abord, paraît être dominée par le

Scanned with OKEN Scanner

jeu érotique, est mise en évidence par le rapport entre *l'éternité de l'oeuvre d'art* et *l'ephémère fluxe de l'existence*. Jonction entre les tonalités classiques et les procédés romantiques, *La Fontaine de Blandousie* est une composition achevée, dans laquelle la généralité de la méditation philosophique l'emporte sur le cadre d'historicité. Pour la première fois, après *Răzvan et Vidra*, le drame de B. P. Hasdeu, la versification réussit à conférer à l'entière partition dialoguée, la fluence dramatique. Moins accompli du point de vue littéraire, *Ovide*, le dernier drame du poète V. Alecsandri tâche de concilier l'équilibre classicisant des vers avec le romantisme des situations.

Sixième chapitre: **La pièce tragique avant „Răzvan et Vidra"**

Les débuts du drame d'expression grave, dans la littérature roumaine, reprennent la continuelle oscillation entre l'impératif *ludique* et les difficultés d'une élaboration *poétique*. En premier lieu, on doit enregistrer quelques initiatives livresques qui ne visent pas la représentation théâtrale. Dans ce sens, il faut citer la pièce de Al. Gavra *Monumentul Şincai-Klainian* . . . (1844) dont le contenu est prolixe, quoiqu'il ne manque pas d'intentions relevables. L'action fait un voyage à travers les trois principales provinces historiques roumaines, exaltant l'idéal de l'unité nationale, dans un langage composite, mixture de patois familier et d'emphase scolastique.

La point de départ réel de ce drame à intention tragique doit être cherché dans les tentatives de réaliser, des romans et des nouvelles à succès, des versions scéniques, par un très intéressant processus de communications entre *l'épique et le dramatique*. Le chapitre cite quelques exemples et ensuite insiste sur le drame *Zoé* par Ion Catina qui a comme point de départ une nouvelle de Costache Negruzzi.

Plus loin, l'étude relève le rôle des mélodrames aux débuts du théâtre roumain. Chose connue, les grands modèles du genre partaient souvent de quelques structures romanesques. Chez nous, comme ailleurs, l'exploration du *mal*, ainsi que l'intérêt suscité par la relation coulpabilité-souffrance a été amplement exploité par les romans passionnelles ou par les narrations populistes d'aventures, de la catégorie *Les mystères de Paris*. Le *besoin de tragique*, naturel pour une littérature qui aspire aux plus hautes formes de la poésie, a trouvé dans les arsénaux des mélodrames un champ d'expérience extrêmement tentant. Et outre les modèles français, on doit mentionner l'influence des mélodrames de Metastasio, et, à la suite, des librets de l'opéra italien.

Scanned with OKEN Scanner

Dans ce contexte, on cite, tour à tour, les traductions de Gh. Asachi, de G. Baronzi et de Costache Caragiali.

Certes, les plus importants ce sont les premiers mélodrames originaux, tels *Eleonora*, de G. Baronzi, *Sanuto* par Al. Lăzărescu-Laerţiu, ainsi que d'autres tentatives, dans ce sens, qui portent les signatures de C. Z. Halepliu, Vasile Maniu et d'autres encore. Les plus intéressants, peut-être, ce sont les textes appartenant au poète Alexandre Pelimon. Le plus dense compartiment du mélodrame roumain du XIX-e siècle annonce le drame historique. Poursuivant surtout l'effet scénique immédiat, ces pièces explorent, d'une manière superficielle, les chroniques de l'histoire nationale et utilisent alternativement, le discours grandiloquent et les images terrifiantes. Un exemple typique: le drame-vaudeville (« drama vodevilă ») intitulé *Radul Calonfirescu*, de I. Dumitrescu-Movileanu. Le comédien Costache Dimitriade a écrit, dans le même style, la pièce *Blastemul (Le blasphème)*. Le chapitre se préoccupe, ensuite de divers textes de mélodrames historiques, quelques-uns abordant la parabole sociale — *Plăieşul, logofăt mare (Le garde-frontière, grand conseiller du prince régnant)*, de Th. Codrescu, d'autres tâchant de concilier le schéma mélodramatique et la technique de la tragédie classique — *Mihul*, de Nicolae Istrati, *Moartea lui Radu de la Afumaţi (La mort de Radu...)*, par I. N. Şoimescu et d'autres encore.

Une œuvre, vraiment remarquable *Grigore-Vodă domnul Moldovei (Grégoire le Voïvode de la Moldavie)*, écrite en 1864, par Al. Depărăţeanu constitue la transition entre le mélodrame et la pièce historique à authentique vibration tragique.

Septième chapitre: **B. P. Hasdeu**

Eminent homme de culture, Bogdan Petriceicu Hasdeu s'est imposé, durant les dernières quatre décennies du XIX-e siècle, par une extraordinaire activité comme historien, filologue et folkloriste. Il occupe également une place de premier ordre dans la littérature. Poète, prosateur, auteur dramatique, Hasdeu a dirigé d'importantes publications littéraires, faisant preuve d'une remarquable vocation de critique littéraire et de polémiste. Sa passion pour le théâtre s'est affirmée dès ses années d'adolescence. C'est alors qu'il ait écrit quelques tragédies existant encore en manuscrit. En 1863, l'une de ses études a promu, pour la première fois, l'idée de la situation privilégiée du

Scanned with OKEN Scanner

drame historique, par rapport au roman historique et même à l'historiographie. Un an auparavant, en 1862, Hasdeu avait publié, dans sa revue *Din Moldova* (*De la Moldavie*) la tragédie historique, en un acte, *Răposatul postelnic* (*Feu le «postelnic» [grand boyard]*). Encore plus importante que cette tentative de jeunesse est la préface qui l'accompagne et qui est un systématique exposé sur le drame historique. B. P. Hasdeu se propose de concilier Sophocle et Shakespeare. Le romantisme de sa génération reçoit, de la sorte, d'un côté, le correctif de l'intrigue concentrée, de l'autre côté, la leçon de la multiplication, à l'infini, de l'homme, reflétée dans la pluralité des caracteres dramatiques.

Hasdeu est préoccupé par le théâtre historique à cause des liens de cette catégorie d'art avec le *specifique national*, considéré comme l'unique voie de la littérature roumaine vers l'universalité. C'est ainsi que l'histoire du peuple roumain se constitue en champ fertile pour les créations qui tendent vers l'originalité. L'attention de Hasdeu est concentrée sur le XVI-^{e} siècle, ultérieur à la disparition de Ştefan cel Mare (Etienne le Grand). L'esprit de ce grand homme, dominé par les idéaux généraux de la nation s'oppose aux tendances de ses héritiers, médiocres, incapables de dépasser l'égocentrisme et la soif de pouvoir. Un représentant typique de la déchéance morale de l'aristocratie de ce maléfique siècle est le boyard Moţoc, une véritable obsession pour Hasdeu. D'une manière directe ou indirecte, ce personnage est présent dans les drames, les poésies et même dans un roman inachevé de l'auteur. La lutte contre l'esprit «étiennien» et l'esprit «motzocien», autrement dit l'affrontement implacable des individualités altruistes et des têtes détraquées est évoquée par l'écrivain avec l'ambition de maintenir un permanent lien entre le «caractère politique et moral» d'une certaine époque et le «contenu philosophique», mis en evidence par l'intermède du substratum psychologique motivant les actions des personnages.

Le drame historique *Răzvan et Vidra* (1867) est considéré le chef-d'œuvre de l'activité de l'encyclopédiste Hasdeu. Le principal héros de la pièce, le voïvode Răzvan est un ancien serf tzigane devenu prince régnant de la Moldavie. «Généreux, héroïque et impressionnable» — ainsi que l'auteur le caractérise — c'est un personnage déchiré par des contradictions, qui passe de la liberté anarchique du proscrit aux souffrances du mercenaire arraché à sa terre natale, pour finir dans le piège du Pouvoir. Vidra, petite-fille du boyard Motzoc est «glasul rău» (la voix de mauvais augure) et c'est elle qui sépare

Scanned with OKEN Scanner

Răzvan de sa propre conscience primordiale. Un autre personnage important, l'avare Sbierea soutient la partition du bouffon inhérente au romantisme et au désidérat de Hasdeu—la coexistence du tragique et du comique. L'univers dégénérescent dans lequel Hasdeu situe ses personnages étouffe les initiatives nobles et contamine les forts esprits, Răzvan en premier lieu.

Răzvan et Vidra, notre premier drame historique d'une authentique profondeur, est également la première pièce tragique de substance méditative. Le dialogue, utilisant des vers vraiment inspirés, réussit des moments de réelle grandeur et le langage lyrique dépasse d'un coup, les hésitations de la syntaxe poétique.

Quelques mois après la représentation de *Răzvan et Vidra*, Hasdeu a essayé de répéter l'expérience, par le drame *Domnița Rosanda (La princesse R...)* (refondu au bout de dix-sept ans sous le titre de *La Femme*), mais les résultats en sont plutôt médiocres. Au contraire, la comédie *Ortonerozia (Orthoniaiserie)*, intitulée plus tard *Trei crai de la răsărit (Trois rois mages de l'Est)* (1871—1872) met au jour une nouvelle facette de son talent d'auteur dramatique. Partant des polémiques linguistiques anti-latinistes et anti-gallomanes, cette pièce comique réussit une étonnante fresque satirique de la petite bourgeoisie et notamment des gens du commerce ridiculement précieux et prétentieux, anticipant ainsi et annonçant *Noaptea furtunoasă (La nuit orageuse)* de I. L. Caragiale.

Huitième chapitre. **La pièce tragique entre 1867 et 1890**

A partir de *Răzvan et Vidra* et jusqu'au drame de Caragiale, *Năpasta*, le répertoire tragique traverse une période de recherches et diversifications. Les drames historiques renoncent petit à petit aux services du mélodrame. Le modèle romantique est étudié d'une manière plus profonde, dans son nucléus problématique. Par la suite du prestige poétique acquis par le théâtre, le dialogue versifié domine la pièce historique et prouve qu'il est capable de soutenir les premiers drames lyriques, de facture féérique ou à sujet contemporain. De meme c'est maintenant que surgissent. les premières pièces chargées des obsessions et des traumatismes de l'homme moderne: les drames *à thèse*.

En s'engageant avec passion dans la lutte nationale et sociale de l'époque, les nouvelles tragédies historiques acquièrent un sens marqué anti-despotique et, en même temps, une tendance à compliquer philosophiquement l'action, d'après les modèles shakespeariens. Après

Scanned with OKEN Scanner

Depărăţeanu et Bolintineanu, cette tendance s'affirme dans les œuvres théâtrales de quelques auteurs «junimistes». Eminescu qui avait souligné, dans un article de 1870 le décalage qualitatif entre Shakespeare et Victor Hugo, est l'auteur d'un grand nombre de projets dramatiques, à programme complexe dont s'occupera un chapitre spécial de ce livre. Et dans une direction parallèle à celle des pièces inachevées du grand poète, peuvent être situés les drames d'un «parent» mineur, Samson Bodnărescu. Les créations de ce dernier sont sensiblement différentes quant à l'intention, des pièces du petit romantisme. C'est surtout la pièce *Lăpuşneanu-Vodă (Le voïvode Lăpuşneanu)* qui se remarque par la profondeur de la motivation morale du conflit, exprimée dans le langage des idées, sans devenir fastidieuse.

Un autre junimiste, Ioan Slavici, dans son drame historique *Bogdan Vodă (Le voïvode Bogdan)* construit une action dramatique se déroulant sur deux niveaux et crée un héros central préoccupé à dechiffrer le sens intérieur des faits. Moins intéressé à connaître les significations enigmatiques de l'existence, l'autre drame historique de Slavici — *Gaspar Gratiani* — est remarquable par la dextérité avec laquelle l'auteur dirige le mécanisme scénique, excédé pourtant par le pittoresque et l'exotique.

Se détachant également de la «moule» du drame romantique de Hugo et apparaissant comme de curieuses compositions classicisantes, à la même époque s'imposent les pièces de G. Bengescu-Dabija — *Pigmalion* et *Amilcar Barca*.

Les pièces graves, à sujet contemporain, connaissent, après les anciennes expériences de I. Catina et G. Baronzi et après la passagère efflorescence des drames-vaudevilles de Pelimon, les nouvelles variantes du mélodrame, installé cette fois dans les décors de la «vie de société» et en compagnie des révendications sociales modérées. Le «drame à thèse» des auteurs roumains passe ses premiers examens devant le public dans les années 1870—1890 et propose des débats moralisateurs critiquant les moeurs décadents du «beau monde», dans le style du «théâtre utile» d'Alexandre Dumas-fils. Voir les pièces *Martira inimii (Martyre du coeur)* par Constanţa Dunca, *Pribeagul, (L'errant)* de D. Ollănescu-Ascanio, *Ştefan Hudici* et *Zulnia Hâncu*, de V. G. Morţun, et d'autres encore.

Après avoir passer en revue les successives étapes traversées chez nous par le «paysan» en tant que héros dramatique, à partir des personnages des pastoralles en arrivant aux valets rustiques des vaudevilles, on continue par l'analyse des drames à thèse dont les conflits—

Scanned with OKEN Scanner

schématiques — se déroulent dans le milieu rural. C'est ainsi qu'on analyse les textes « socialisants » signés par Sofia Nădejde et Ion C. Bacalbaşa, supérieurs aux pièces moralisatrices d'après 1900, influencées par les idées du mouvement « Sămănătorul » (Le semeur), après 1900. Malgré son insuccès scénique, la valeur littéraire du drame *Năpasta* a déterminé de profondes modifications dans le destin de la pièce tragique du siècle suivant, se contourant dès les premières années après la représentation du drame de Caragiale.

Neuvième chapitre: **M. Eminescu**

Nous avons hérité du grand poète Mihai Eminescu de nombreux manuscrits littérairs-théâtraux. Parmices centaines de pages on peut trouver beaucoup de pièces commencées, seulement trois étant achevées. *Amor pierdut — Viaţă pierdută* ou *Emmi (Amour perdu — Vie perdue* ou *Emmi)*, composition sentimentale-élégiaque du temps de sa jeunesse, Vasile Alecsandri étant l'un des personnages de cette pièce. On trouve également deux des trois variantes du poème dramatique *Andrei Mureşanu*. Mais la plus complexe de ces constructions dramatiques est celle de la tragédie *Bogdan-Dragoş*; le poète en a écrit plus de deux actes, en vers d'une expressivité grave, souvent remarquables. De même on peut relever le groupe de drames intitulés *Mira* — plusieurs pièces ayant le même personnage féminin central. *Décébal*, *Alexandru Lăpuşneanu*, *Grue Sânger*. A ces sujets tragiques, il faut ajouter ses ébauches comédiographiques et ses apologues philosophiques. L'attraction d'Eminescu pour le théâtre est constante et l'accompagne à travers toutes les périodes de sa création. Le poète désirait être auteur dramatique et il avait les qualités nécessaires pour réaliser une exceptionnelle création dans ce domaine. Ce qui s'impose tout d'abord c'est la *tension dramatique du vers*, ainsi que la capacité de réaliser des constructions antithétiques dialoguées.

L'esprit romantique de la dramaturgie eminescienne est mis en évidence, entre autres, par ses successives tentatives de retrouver le tragisme des grands mythes, placés dans un cadre d'*historicité*. La différence entre les drames historiques éminesciens et toutes les autres productions roumaines de ce genre, réalisées au cours du XIX-e siècle c'est la remarquable manière d'aborder le temps, le permanent lien entre la mémoire de l'histoire et les couches primordiales. De même que dans les grandes compositions lyriques éminesciennes, on rencontre la tendance d'une symbiose entre la rhétorique historiste et

Scanned with OKEN Scanner

la disertation philosophique atemporelle. De toutes les façons, la préférence de M. Eminescu pour les lointaines époques historiques, pour l'espace des genèses est évidente, même s'il ne néglige pas les autres périodes, notamment le XVI-e siècle. Admirateur sans réserve de Shakespeare, le poète est familiarisé avec la grande dramaturgie allemande — Goethe, Schiller, mais également Hebbel ou Grillparzer. Le chapitre tâche d'analyser quelques drames historiques — malheureusement inachevés, — tels *Bogdan-Dragoș*, *Alexandru Lăpușneanu*, *Décébal*, le dernier étant relevé comme une pièce-débat sur la relation destin — humanité.

La description des trois versions successives dont le poème dramatique *Andrei Mureșanu* met en évidence la méthode de travail du poète. Ce qui nous paraît caractéristique c'est le chemin parcouru entre la première variante (1869), profondément implantée dans la documentation historique, et la variante de 1876, une féerie de concentration mythique aux suggestions wagneriennes. En étudiant les pièces à personnages contemporains, on remarque un certain rapprochement des modalités de la pièce « à thèse », moralisatrices et sentimentales. Voir *Amour perdu*, *Vie perdue* ou bien *Minte și inimă (Tête et Coeur.)*

Les textes dramatiques eminesciens — longtemps demeurés à l'état de manuscrits, n'étant pas présentés sur la scène, n'étant pas imprimés, sauf quelques fragments — n'ont pas participé pleinement à l'évolution du théâtre roumain qu'ils auraient pu diriger dans un sens tout différent.

Dixième chapitre: **La comédiographie roumaine entre 1860 et 1879**

Les deux décennies qui précèdent l'apparition de la comédie *La nuit orageuse* peuvent être considérées une période dans laquelle la comédiographie roumaine tire ses conclusions de l'expérience de V. Alecsandri et commence à accumuler, à la hâte, les préliminaires du théâtre comique de Caragiale. Les vaudevilles d'Alecsandri, — mais également les créations des auteurs bucarestois, de Faca à Costache Caragiali — avaient fondé le genre et avaient esquissé les premières diversifications. Subsidiairement, les instruments de la satire ont été exercés dans la presse humoristique de l'époque. A partir de la septième décennie, on remarque une mutation dans la tonalité littéraire du rire, une option, toujours plus accentuée, pour le dédoublement tragique de l'élément comique.

Scanned with OKEN Scanner

Quant à l'aggravation critique de l'ironie, l'évolution de la «chansonette comique» nous offre une significative preuve. Illustrée par Alecsandri qui lui confère une joie sereine, elle acquièrt la forme toujours plus accentuée du monologue dramatique, totalement détaché de l'obligation de pittoresque, préoccupé surtout d'amplifier le commentaire général, de dérouler des narrations moralisatrices. Le respectif chapitre étudie les « chansonnettes » à aiguë criticisme, écrites par Ioan Ianov, et on fait mention à celles signées par Iorgu Caragiali, Gh. Tăutu, Matei Millo, D. Ralet et d'autres encore.

L'intérêt toujours plus grand accordé à la *comédie politique* est étroitement lié à l'importance acquise — dans la nouvelle forme de gouvernement — par le mécanisme éléctoral et, implicitement, par les «formes sans fond» qui avaient pénétré dans la vie sociale. C'est ainsi que George Sion, dans sa pièce représentée en 1869, sous le titre *Influența morală (Influence morale)*, devenu plus tard *Candidat și deputat (Candidat et député)*, doute du contenu réel de l'option entre les conservateurs et les libéraux, pour la majorité paysanne de la population du pays. Didactique, la comédie *Candidat et député* se distingue moins par la profondeur de la satire que par la notation du langage, en formation, des politiciens qui vont peupler l'oeuvre de Caragiale. Encore plus près de celui-ci peut être situé Iacob Negruzzi, avec la comédie *O alegere la Senat (Election pour le Sénat)* (1878), qui annonce, de plusieurs points de vue, *O scrisoare pierdută (La lettre perdue)*, le chef-d'oeuvre de Caragiale. Iacob Negruzzi est un censeur des moeurs, qui, grâce à son activité en tant que membre de la société « Junimea », a acquis le goût des idées. Les personnages viables de la pièce de I. Negruzzi, sont caractérisés par un ensemble de tics et obsessions, se profilant comme les expressions d'un monde qui se sépare des rigueurs de la logique, en faveur de la stéréotypie conformiste. La virtuosité satirique des constructions lexicales — de même que la suggestive anthroponymie et quelques situations — annoncent l'imminence des chefs-d'oeuvre de I. L. Caragiale. Outre ces détails qui anticipent et ouvrent la voie à notre grand maître, *Election pour le Sénat* est une pièce d'une grande inconséquence quant à l'intrigue, graduellement édulcorée.

Le chapitre destiné aux accumulations d'avant Caragiale continue avec la présentation des apports méritoires de Teodor Miller et de ses pièces *Fata lui Chir Troancă (La fille de m'sieur Troancă)* et *Gulgudachi*, ainsi que les contributions de N. Ţinc, Petre Grădişteanu et d'autres encore. Et entre 1860 et 1879, on peut situer la période de

Scanned with OKEN Scanner

transition entre le moment Alecsandri et le moment Caragiale, marquée par le rapprochement précipité du comique de la sphère des conséquences tragiques d'une existence mimétique.

Onzième chapitre: I. L. Caragiale

La principale différence entre les comédies de Caragiale et celles de ses prédécesseurs dérive d'un décalage de conception qui opère une transformation qualitative dans les rapports particulier — général et local — universel. L'optimisme « paşoptist » (de '48) et « unioniste» (de l'Union de '59), animé par l'élan du « redressement des moeurs » soutenait le caractère extraverti de la satire et trouvait dans les ressources du vaudeville un satisfaisant arsénal de moyens. I. L. Caragiale l'auteur de la *Lettre Perdue* conçoit un univers comique dans lequel les individus, pris directement de la réalité immédiate du pays, à l'époque, composent l'échantillon d'une humanité qui a perdu sa vie intérieure. C'est ainsi que ses personnages reflètent, par des coordonnées spécifiques, le phénomène universel de l'existence devenue triviale dans un ordre social n'étant plus en contact avec le sens normal de l'histoire. Les pièces de cet exceptionnel comédiographe établissent le premier contact, en profondeur, avec la crise morale de la civilisation moderne et par un systeme d'images fondé sur l'étude de la société roumaine, donnent la réponse de l'auteur aux inquiétudes communes à la plupart des grands écrivains de la fin du siècle passé.

Abordant le problème de *l'architectonique* des comédies de Caragiale, un sous-chapitre tout entier est dédié à leur structure de pseudo-farces. On démontre de la sorte que le traditionnel « imbroglio » de la farce n'est qu'apparent et que même l'ingeniosité de la construction des situations ne joue pas un rôle de premier ordre. Les « chocs » bouffes sont d'importance secondaire dans une construction conflictuelle-proliférant le langage. La force de la vision comique est en rapport avec la dégringolade des valeurs morales d'un monde réduit à l'oralité mimétique, au journalisme loquace qui a pénétré dans l'existence quotidienne et l'a accablée. Les formes du délire journalistique remplace la réalité, par un monde secondaire qui consomme des apparences.

C'est justement dans le spectacle tragi-comique de l'homme enlevé à sa propre substance, séparé, de sa nature individuelle, dans un monde des vanités publiques qu'on doit chercher la modernité de Caragiale. Quant à la technique de la satire, celle-ci s'organise par la construction des voies de communication entre la *structure classique*

Scanned with OKEN Scanner

de l'intrigue centrale et les *« actions racontées »* constituant une *documentation réaliste* pour les situations et pour les caractères.

La structure dramatique des comédies encourage le comique des *ambiguités*, dépassant continuellement le schéma de la farce par l'ampleur des caractères et la proéminence du dialogue. Dans les principales comédies, nous trouvons la même situation centrale, mais les personnages et le jeu subtile des répliques du dialogue réussissent à différencier les scènes-clefs.

Plus loin, le chapitre contient l'analyse des moyens utilisés par l'auteur pour individualiser les caractères. On met en évidence quelques procédés qui donnent du relief, à savoir les contrastes — les duos, par exemple —, le rôle des personnages-témoins (voir la galerie des policiers), la contribution particulière des trouvailles onomastiques, le rapport monologue-dialogue.

Le chapitre insiste, ensuite, sur chacun des textes dramatiques de I. L. Caragiale, fournissant beaucoup de notes analytiques. C'est ainsi que dans la comédie *O noapte furtunoasă (Une nuit orageuse)* (1879), on tâche de déchiffrer la double perspective soutenue par le rapport établi entre une monomanie d'inspiration classique — « l'honneur du chef de famille ») et le portret — grotesque — de la bourgeoisie bucarestoise, oscillant encore entre le triomphe de son arrivisme social et la peur de perdre les positions acquises. La pièce débute par une « action narrée », en apparence réaliste, mais graduellement dominée par la manie obsédante du marchand de bois de charpente Dumitrache Titircă, pour lequel la fière ambition d'homme marié est étroitement lié au concept d'honorabilité sociale. Dès sa première comédie, Caragiale n'accorde aucune importance aux lois de la farce. Le « brouillamini » provoqué par l'inversion du numéro marqué sur la porte de la maison, ainsi que la confusion entre deux personnes — Rică Venturiano est pris pour un employé quelconque — demeurent extérieurs au cours principal de la satire. La pièce est constituée par une *succession d'aventures du langage* automatisé et elle se compose d'une suite de micro-thèmes subordonnés à ce destin.

L'étude des personnages relève la ruse de Titircă, à prime abord, un naïf cocu. Son honneur n'est pas atteint par un adultère banal, mais par l'intrusion des rustres, des gens qui n'appartiennent pas à la caste.

L'investigation des caractères comprend également l'étude de quelques moments capitaux — la lecture du journal, par exemple, ou bien la controverse passionnelle entre Veta et Chiriac, illustrative quant à l'incapacité de ces deux héros « mimétiques » de vivre d'une

Scanned with OKEN Scanner

manière tragique. D'autres éléments — le jeu des masques et des costumes, l'indirecte polémique avec les farces sentimentales — sont ajoutés à l'analyse de cette première pièce comique, prototype de l'entière série comédiographique.

La comédie *Conu Leonida față cu reacțiunea (Messire Léonida et la réaction)* — un acte — (1880) est interprétée, dans ce même chapitre, comme une structure littéraire théâtrale du type monologique, quoique deux — et finalement trois personnages soient en scène. Vu que le dialogue ne se réalise pas comme un mécanisme conflictuel, le discours du retraité Léonida occupe entièrement l'espace dramatique et ce discours est « stimulé » — et pas du tout interrompu — par les répliques de son épouse, Efimița. La théâtralité de la péroraison de Léonida est assurée par une construction en échelons de tonalité, d'un dynamisme de plus en plus accentué. Le rythme de son débit, au commencement lent s'accélère par bonds, avec des arrêts prémédités et de violentes poussées de tension verbale. Ce mouvement « en échelle » est superposé sur le déroulement du cérémonial de l'existence statique et il est entretenu par une véritable orgie oratorique. Le décalage entre la raison et l'emphase d'un vocabulaire vidé de sens constitue la principale source de l'humour dans une comédie dont le langage mimétique devient le principal personnage.

Une lettre perdue (1884), le chef-d'oeuvre du théâtre caragélien part d'un thème vaudevillesque — une lettre d'amour est perdue et trouvée quelques jours avant les élections pour la Chambre des députés... « dans la capitale d'un district montagnard » — précise le texte. Les données historiques et les significations générales qui visent l'universalité s'organisent autour de ce schéma. La construction de la comédie part d'un double mouvement du « qui-pro-quo ». La lettre que Zoé Trahanaché a perdue déclanche deux « brouillaminis » superposés: le bouleversement de l'équilibre d'un triangle amoureux et, en même temps, la perturbation du mécanisme sacro-saint de l'élection d'un député. L'action connaît donc un dédoublement et passe alternativement d'un plan à l'autre.

Cette complication architectonique ne mène pas à l'amplification des brouillaminis. Une sorte d'imprecision — de plus en plus accentuée — confère à la comédie, un soupçon de scepticisme minant la voie de la farce et changeant, sans qu'on s'en aperçoive, la mise comique. C'est ainsi que le triangle amoureux, loin de devenir un point de départ ferme pour les événements, prend une couleur ambigue. On ne sait pas si le « président » Trahanache est en réalité un mari trompé

Scanned with OKEN Scanner

ou si, au contraire, l'amant — c'est à dire le préfet Tipătescu), transformé en docile instrument du vieux cocu est, au fond, berné. L'époux, un homme politique lucide et habile, n'est pas un naïf qu'on peut facilement mystifier. Et par dessus le marché, sur le plan du conflit électoral, Caragiale complique la situation, en ajoutant, par l'intermède du personnage Agamiţă Dandanache le candidat soutenu par les puissants du gouvernement, une deuxième «lettre perdue». Le ridicule aspirant au fauteuil de deputé a trouvé, lui aussi, un petit billet doux, écrit par une «personne importante» et il l'a utilisé comme arme pour obtenir le fauteuil, tant desiré, à la Chambre. Mais, tandis que la «première lettre» retourne au déstinataire, l'autre demeure dans les mains de l'intrigant. La fausse situation n'est pas résolue, suggérant l'idée de la permanence du mal. Par cette aggravation, la farce bénigne devient un jeu malin et cynique. Poursuivant l'analyse d'*Une lettre perdue*, le respectif chapitre nous offre d'amples remarques concernant le rapport entre les *situations visibles* et les *situations racontées*, utilisant beaucoup d'exemples. Tous ces commentaires visent le contexte historique de l'action (et de la gestation artistique) pour se diriger continuellement vers le relief littéraire-théâtral et vers les sens universels du chef-d'oeuvre caragélien.

La dernière comédie importante du grand auteur, *D-ale carnavalului* (Carnavalesques) (1885), est définie, par l'analyse, comme une comédie des obsessions. Les personnages obsédés, à la fois, par Eros et par le prestige social de la *carrière* sont embrouillés dans un permanent caroussel des poursuites, animé par la présentation de l'amour trahi. Malgré les apparences, cette pièce d'une remarquable vivacité ne vit pas par la saveur des situations comiques, mais par l'art de la parole, par la succulence du dialogue. La force de la pièce réside dans la consistance du duel entre les répliques, dans l'ingeniosité avec laquelle on a préparé le langage, mélange de vocabulaire velléitaire et patois de banlieu, ouvert aux infiltrations du «journalisme» et du sentimentalisme mineur.

On retrouve dans *Carnavalesques*, en tant que thème comique, l'aspiration iréalisée de ses personnages vers le tragique, leur incapacité foncière de vivre d'une manière profonde. L'élan mimétique est dans cette pièce général et violent, frisant souvent la trivialité, mais le registre est ennobli par les caractères ouvragés comme des pièces d'orfèvrerie.

Le même chapitre du livre entreprend une minutieuse analyse du drame *Năpasta* (La fausse accusation) 1890, la seule pièce tragique

Scanned with OKEN Scanner

de Caragiale. On conteste, de cette manière, que cette pièce parte d'une conception par excellence classique, encadrée dans une ambiance rustique stylisée. Les entretiens imaginaires de Ion Nebunul (Jean le Fou), le forçat, injustement condamné et de la Vièrge trace une originale parabole, réplique du dialogue entre les héros antiques et les dieux. Les deux monologues de l'héroïne principale, Anca — une moderne Electre — unissent le modèle des tirades des anciennes tragédies et la technique du « monologue intérieur ». L'erreur tragique commise par Dragomir, l'idée selon laquelle on arrive au bonheur par le crime, bouleverse l'équilibre du monde qui ne peut pas être réétabli que par la sanction suprême.

Les pages suivantes démontrent la modalité, à deux temps, de la construction du conflit. De cette manière, on met au jour la fonction tragique de chacun des personnages du drame, en impliquant, dans l'équation, Dumitru, la victime, quoiqu'il soit absent. Si le principal personnage féminin, Anca, apporte, pour la première fois dans la dramaturgie roumaine, la dureté du caractère fasciné par les valeurs de l'absolu, Ion traduit poétiquement l'idée d'innoncence. Le drame *La fausse accusation* constitue une expérience originale, dans la conjecture du grand intérêt suscité par l'univers paysan et manifesté dans le théâtre européen, les dernières décénnies du XX-e siècle. (Verga Anzengruber, L. N. Tolstoi et ainsi de suite.)

Le classicisme de Caragiale, même si on ne peut pas le considérér absolu, s'affirme d'une manière pleinière dans la seule pièce tragique qu'il a écrite et dont le conflit s'élève aux valeurs mythiques et la vision poétique est dominée par le principe de la *juste mesure*.

Les comédies de Caragiale, elles non plus, n'évitent pas l'aspiration vers l'univers de l'éternelle raison morale. Dans les créations comiques du grand dramaturge, point culminant et suprême justification de la littérature dramatique roumaine du siècle passé, une humanité qui a perdu sa noblesse, contrevenant aux lois du comportement normal et pervertissant le sens du « logos », est mise à une atroce épreuve.

Traduit de la langue roumaine par
SANDA DIACONESCU

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIA LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEȘTI DE LA ÎNCEPUTURI ȘI PÎNĂ LA 1899 *

ALECSANDRI ION (1826—1884):

Morunul, comedie într-un act, prelucrată după franț. în *Convorbiri literare*, XIX, nr. 6, 1 septembrie 1885.

ALECSANDRI VASILE (1821—1890):

Farmazonu din Hîrlău, comedie în trii acte, prelucrată de . . . , Iași, la Cantora Foaiei Sătești, 1840.

Modista și cinovnicul, comedie într-un act prelucrată de . . . , Iași, 1841.

C. C. Iorgu de la Sadagura seau nepotu'i salba dracului, comedie în 3 acte, Iași, Tip. Inst. Albinei, 1844.

---

* În alcătuirea acestei bibliografii am încercat să obținem o imagine cît mai cuprinzătoare, lăsînd în afară numai textele într-adevăr nesemnificative și, mai ales, acele prelucrări sau localizări care nu prezintă un real interes. A fost respectat, de asemenea, principiul potrivit căruia capitolul bibliografic este rezervat lucrărilor dramatice care ne-au rămas (integral sau parțial) în *formă scrisă*. Au fost excluse prin urmare, titlurile despre care posedăm relatări indirecte, informații mai mult sau mai puțin detaliate și care sînt, uneori, amintite în cuprinsul cărții.

În anumite cazuri, dacă piesa a fost mai întîi reprezentată și, abia după aceea, tipărită, au fost transcrise ambele date, începînd ca anul spectacolului, care indică primul contact cu publicul. Nu au fost incluse aici textele (puține la număr) fără autori cunoscuți, texte citate sau comentate, la locul lor, în capitolul „Preliminarii și primii pași. . . ".

În bibliografia de față, numele dramaturgilor sînt așezate în ordine alfabetică, operele fiecărui autor în parte urmînd succesiunea strict cronologică.

Scanned with OKEN Scanner

Creditorii, comedie în 1 act; Iași, 1844 (la Cantora Foaiei Sătești, 1845).

Iașii în carnaval. Tablou în 3 acturi, Iași, 1845.

Un rămășag, comedie-vodevil în 1 act; Iași, la Cantora Foaiei Sătești, 1846.

Piatra din casă. Partea I, comedie cu cîntece în 1 act; Iași, 1847.

O nuntă țărănească. Scene naționale, în 1 act, Iași, Edit. T. Codrescu, 1850.

Teatru românesc. Repertoriul dramatic a d-lui... Tomul I: Iași, Tip. Francezo-Română, 1852 *(Iorgu de la Sadagura, Creditorii, Iașii în Carnaval, Rămășagul, Piatra din casă. Nunta țărănească, Scara Mițiî, Chiriția la Iași, Crai nou, Doi morți vii, Kir Zuliaridi, Chiriția în provinție, Șoldan Viteazul, Angheluța Doftoroaia, Herșcu Boccegiul)*; Tomul II: *Lipitorile satului, Rusaliile, Zgîrcitul risipitor, Ultra-demagogul, Ultra-retrogradul*. Iași, Tipografia Francezo-Română.

Cetatea Neamțului sau Sobieții și plăeșii români, Tablou istoric în 5 acturi; Iași, Tip. Adolf Berman, 1857.

Salba literară; Iași, Tip Adolf Berman, 1857 (volum antologic cuprinzînd bucăți de proză literară, cîteva scenete: *Cinel-Cinel, Vivandiera, Păcală și Tîndală* și tabloul scenic *Cetatea Neamțului*).

Vioara teatrului românesc. Culegere de cântice și de cupleturi din *Repertoriul dramatic* al d-lui V. Alecsandri, Iași, A. Bermann, 1857.

Millo director sau Mania posturilor. Comedie cu cîntece în 1 act, Cernăuți, 1867. (Retipărit din *Foaea Soțietății pentru literatura și cultura română în Bucovina.)*

Clevetici, ultra-demagogul și Timofte Napoilă, ultra-retrogradul. Cînticele comice . . . Iași, 1861.

Lipitorile satului, dramă în 3 acturi și 2 tablouri (volumul mai conține *Ultra-demagogul* și *Ultra-retrogradul*, cînticele comice); Iași, Editura T. Codrescu și D. Gusti, 1863.

Rusaliile în satul lui Cremine, vodevil într-un act; Iași, Editura T. Codrescu, și D. Gusti, 1863.

Zgîrcitul risipitor, dramă în patru acturi; Iași, Editura T. Codrescu și D. Gusti, 1863.

Harță Răzășul, operetă comică într-un act; Iași, 1871 (Extras din *Convorbiri literare.*)

Scanned with OKEN Scanner

Boieri și ciocoi, comedie în cinci acte (1840—1846); București, 1874.

Opere complete, Partea întîi, Teatru, 4 volume (sub îngrijirea autorului); București, Editura Socec, 1875. (Ediția conține întreaga operă comediografică și celelalte pagini de teatru scrise între 1840—1874.)

Despot-Vodă. Legendă istorică în versuri, 5 acturi și 2 tablouri (1558—1561), București, Editura Socec, 1880 (piesa a fost reprezentată la Teatrul Național din București la 8 octombrie 1879).

Les bonnets de la Comtesse, comedie en un acte, en vers; București Editura Socec, 1882.

Fîntîna Blanduziei, piesă în 3 acturi și în versuri. București, Editura Socec, 1884 (vol. X al ediției de *Opere complete*); (reprez. T. N. București, în 1884).

Ovidiu, dramă în cinci acturi și în versuri; București, Editura Socec, 1890 (vol. XI al ediției de *Opere complete*); (reprez. T. N. București, în 1885).

ALEXI TEOCHAR (1843—1907):

Moartea lui Mihai Viteazul., tragedie națională în 5 acte, Brașov, Tip. Löw, 1881. (semnată *Pârjol Stan*).

Noaptea de St. George, vodevil în 2 acte, Brașov, Librăria Ciurcu, 1897.

Cu voia Dumisale, comedie într-un act; Brașov, Librăria Ciurcu f.a.

Curca. comedie într-un act; Librăria Ciurcu, Brașov, f.a.

Lăcustele. vodevil în trei acte; Brașov, Biblioteca de Teatru „Astra", nr. 4. Librăria Ciurcu, 1897.

ARICESCU C. D. (1823—1886):

Trîmbița Unirii și Sărbătoarea națională (9 oct. 1857 și 24 ian. 1859), scene politice în versuri; București, Tip. E. Poenescu, 1860.

Carbonarii. Piesă în 3 acte; București, Tip. Națională, 1873.

ASACHI G. (1788—1869):

Fête pastorale des bergers moldaves (reprezentată la Iași în 1834), tipărită în *Revista de istorie și teorie literară*, XV, nr. 6, 1982.

Lapeirus, dramă serie cu cîntice, prelucrată de pe a lui Coțebue și întîia oară în 26 Febr. 1837, reprez. pe Teatrul din Eși

Scanned with OKEN Scanner

de elevii Conservatorului Filarmonic-Dramatic. Iași, Tipografia Albinei, 1837.

Petru Rareș. dramă în două acte, reprezentată de elevii Conservatorului filarmonic din Iași în 8 aprilie 1837 (mss. 3577 — B.A.R.S.R.)) relevată și editată de N. A. Ursu în *Gh. Asachi: Opere*, I, București, Minerva, 1973, p. 507—546.

Pedagogul. Comedie-vodevil a lui A. de Kotzebue, prelucrată pentru Teatrul Național de aga G. Asachi. Și întîia oară reprez. în 12 Nov. 1837 de elevii Conservatorului. Iași, Tipogr. Albinei, 1839.

Mirtil și Hloe, pastorală prelucrată de . . ., Iași, tip. Instit. Albinei, 1850 (reprezentată la Iași în 1816).

Înturnarea plăieșului din Anglia, idilă munteană; în *Almanah de învățătură și petrecere*, 1851.

Petru Rareș, dramă istorică în patru părți . Partea I. *Lacul*; Iași, Instit. Albinei, 1853; partea întîia și a doua, Iași, Instit. Albinei, 1863.

Țiganii, idilă cu cîntece; Iași, Tip. Instit. Albinei, 1856. Reprez. în 24 Ian. 1856 pe Teatrul Național în Iași.

Turnu Butului, dramă originală în 3 acte dupre tradiții poporane; Iași, Tip. Instit. Albinei Române, 1863.

Voichița de Romanie, dramă originală istorică; Iași, Instit. Albinei Române, 1863.

Elena Dragoșu de Moldavia, dramă istorică originală în trei acte; Iași, Instit. Albinei Române, 1863.

Petru I, țarul Rusiei în Iași, în *Almanahul de învățătură și petrecere*, Iași, 1869.

ASLAN TH. EDGAR (1866—1908):

Ielele. balet în 4 tablouri. Libret de d. Edg. T. Aslan; muzica de d. Fr. Spetrino; coregrafia de d. R. Grassi. București, Tipografia „Gutenberg", Joseph Göbl., 1892.

Electra, tragedie în trei acte, în *Convorbiri literare*, III (1896), p. 203—225; 364—388; 516—540.

BACALBAȘA CONSTANTIN (1856—1935):

(cu IOAN și ANTON BACALBAȘA):

Pardon!, revistă umoristică în trei acte și un tablou. Buc., Tipogr. „Dreptatea", 1899.

BACALBAȘA ION C. (1863—1918):

De focu birului (Mort fără luminare), dramă în 3 acte; București, Tip. „Lupta", Al. Lefteriu, 1895.

Scanned with OKEN Scanner

BARIŢIU GEORGE (1812—1893):

Două drame familiare. Lectură pentru tinerimea de sexul femeiesc. Sibiu, Tip Arhidiecezană. 1891.

BARONZI G. (1828—1896):

Eleonora, dramă în trei acte şi în proză; Bucureşti, Tip. C. Pencovici, 1844.

Matei Basarab sau Dorobanţii şi seimenii, dramă în cinci acte şi în versuri, Bucureşti, Tip. Naţională, 1858.

O farsă din zilele noastre, comedie în două acte cu cîntece; Focşani, 1860.

Nătărăii, comedie în două acte, Galaţi, Tip. T. Schenk 1876.

Lumea se dă pe gheaţă, comedie într-un act, Galaţi, Tip. Română, 1877.

O scenă dintr-o mie, comedie într-un act, Galaţi, Tip. Română, 1877.

Sergentul rănit, cantonetă într-un act, Galaţi, Tip. Română, 1877.

Alestar, dramă în cinci acte (1393—1395), Galaţi, Tip. T. Schenk, 1878.

Ordinea zilei, comedie în două acte şi în versuri, Galaţi, Tip. Lucrătorilor, 1879.

Barba lui Ştefan cel Mare, comedie într-un act, Craiova, Ed. Samitca, 1882.

Comedia stelelor, feerie într-un act şi un prolog, Craiova, 1882.

Caritatea în costum de carnaval, comedie într-un act cu cîntece, Bucureşti, Tip. Gr. Luis. 1887.

(în manuscris, la B.A.R.S.R.; *Cocoşatul păcălit*; *Femeile române*, şi încă alte drame).

BASILESCU NICOLAE (1868—1904):

Parisina, tragedie în cinci acte, în *Convorbiri literare*, XXXI, nr. 5, 6, 7, 8, 9/1897.

BĂLĂCESCU COSTACHE (1800—1880):

O bună educaţie, comedie în trei acte; Bucureşti, Tip. Eliade, 1845.

Scanned with OKEN Scanner

BENGESCU-DABIJA G. (1844—1916):

O palmă la bal mascat, comedie într-un act, în *Convorbiri literare*, nr. 5, 1871.

Radu III cel frumos, dramă în versuri în cinci acte (reprez. T.N. Iași în 1873); Iași, Tip. Goldner, 1875.

Silvina Doamna, dramă în 5 acte, reprezentată în 1875; în *Literatură și artă română*, 1897, nr. 4, 5 și 6.

Cucoana Nastasia Hodoronc, comedie în 3 acte; în *Convorbiri literare*, nr. 11, 1877.

Olteanca, operă-comică în 3 acte, muzica de Gustav Otremba și Ed. Caudella, reprezentată în 1880; Iași, Tip. Balassan, 1880.

Pygmalion, regele Feniciei, tragedie în 5 acte, Ediția unea I, București, 1886, Tip. Modernă Gr. Luis.

Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei, tragedie în 5 acte; București, Tip. Modernă Gr. Luis, 1894. (Prezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Național din București, la 15 dec. 1894.)

BODNĂRESCU, SAMSON (1840—1902):

Rienzi, tragedie în 5 acte, în *Convorbiri literare*, II, 1868, p. 201—210, 217—225, 237—246, 253—261; tipărită în volum în 1868 (Iași, Editura Junimea); (apoi retipărită în volumul *Din scrierile lui S. Bodnărescu*, Cernăuți, 1884).

Lăpușneanu-Vodă, tragedie în cinci acte, în *Convorbiri literare*, XII, 1878, p. 261—270, 314—325, 366—375, 406—413, 455—462, apoi în volumul *Din scrierile lui S. Bodnărescu*, Cernăuți 1884.

(postume) *Ilie-Vodă*, dramă în cinci acte (mss. la B.A.R.S.R.) și *Anticrist*, dramă filozofică (rămasă fragmentar în manuscris), au fost tipărite în ediția de *Scrieri*, E.P.L., 1968; altă dramă istorică. *Grigori Vodă III* (terminată în 1869) a rămas inedită (în manuscris la B.A.R.S.R. — Arhiva Samson Bodnărescu).

BOGDAN, N. A. (ANDRIȘCU) (1858—1939):

Țurcanul, dramă într-un act și *Trei amanți*, comedie într-un act, Iași, Editura Tipografiei „Buciumul român", 1879.

Iuga sau berbecii la păscut, comedie istorică în versuri, în trei acte, Iași, 1881.

Scanned with OKEN Scanner

Bogdan I sau întemeierea Moldovei, tragedie în versuri, în cinci acte, Iaşi, 1890.
Abraam, dramă biblică în versuri, în trei părţi, Iaşi, 1892.
Ciceron, dramă în cinci acte, Iaşi, 1892.
Izvorul lui Dan, operetă într-un act, Iaşi, 1892.
Traian şi Dochia, legendă lirică într-un act, 1892.
Pe cîmpul de onoare, dramă în trei acte, Iaşi, 1893.
Licenţiaţii, comedie în versuri, ediţia a II-a, Iaşi, 1894.
Bursucul, comedie în cinci acte, Iaşi, 1896.

BOIAN, TEODOR (1834—1884);

Vornicul, tablou cîmpenesc: Iaşi, Tip. Bermann, 1864.

BOLINTINEANU, DIMITRIE (1825—1872):

Mihai Viteazul condamnat la moarte, dramă în trei acte, Bucureşti, Tip. Naţională, 1867.
Ştefan Vodă cel berbant, dramă în patru acte, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1867.
Alexandru Lăpuşneanu, dramă în trei acte şi *După bătaia de la Călugăreni*, dramă în trei acte şi în versuri, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1868.
Ştefan Georgie Vodă sau *Voi face doamnei tale ce-ai făcut tu jupînesei mele*, dramă istorică în cinci acte, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1868.
Drame istorice. Şase drame istorice noi (cuprinde: *Mărirea şi uciderea lui Mihai Viteazul*, dramă în cinci acte, în versuri; *Despot-Vodă*, dramă în cinci acte, în proză; *Mihnea-Vodă care-şi taie boierii*, dramă în cinci acte, în versuri; *Postelnicul Constantin Cantacozin*, dramă în trei acte, în versuri; *Brâncovenii şi Cantacozinii*, dramă în cinci acte, în versuri; *Sorin*, poemă dramatică), Bucureşti, Tipografia Naţională, 1868.

BUJOREANU, IOAN M. (1834—1899):

Fata subt epitrop, comedie într-un act cu cîntece, Bucureşti, Editura Tipografiei George Ioanid, 1855.
Teatru (cuprinde: *Cuconu Zamfirache*, comedie în 3 acte; *Bătrînul Lăceanu*, cînticel serios; *Doctorul scăpătat*, cînticel comic; *Lumpatzius à la recherche d'une position médicale*, cînticel comic în limba franceză, Bucureşti Editura Tipografiei George Ioanid, 1847.
Judecata lui Brînduşu, comedie în 3 acte, Bucureşti, Imprimeriile Statului, 1864.

Scanned with OKEN Scanner

Zapciul, cantonetă-satiră. Muzica de D. C. Butculescu, București, Tipografia Grecescu, 1881.
Bătăușii, tablou de moravuri, București, Editura Socec, 1894.

BURLĂNESCU, ALIN N. (1869—1912):

Două cumetre, comedie originală țărănească, în trei acte (reprezentată la Teatrul Național din București în 1898), Craiova, Tipografia română N. I. Macavei, 1899.
Lew, poemă dramatică în trei scene originală. Muzica de Antonio Giuliani, Craiova, Tipografia română N. I. Macavei, 1899.

CAPȘA, SCARLAT (1838—1970):

Îndoială și realitate, fantezie într-un act, în *Convorbiri literare*, I, nr. 6, 1867.

CARADA, EUGENIU (1836—1910):

Urîta satului, comedie în două acte cu cîntece (după *La petite Fadette* de George Sand), reprezentată întîia oară la Teatrul Național din Craiova, în 1853 (tipărită postum, în 1936).
Munteanul și pandurul cerșetor, cantonetă, București, Imprimeria F. Ohm, 1857.
Milcovul, cantonetă, Craiova, Tipografia I. Samitca și I. Moise, 1858.
(în colaborare cu C. DIMITRIADE):
Frații din munte, dramă în cinci acte și opt tablouri (dramatizare după un roman de E. Gonzalis), București, Tipografia Națională a lui I. Romanov, 1856.

CARAGIALE, I. L. (1852—1912):

O noapte furtunoasă sau Numărul 9, comedie în patru tablouri (apoi două acte), reprezentată la Teatrul Național din București, în ianuarie 1879, tipărită întîia oară în *Convorbiri literare*, XIII, nr. 8 și 9, oct.-nov. 1879; varianta definitivă, apărută întîia oară în ediția de autor, *Teatru*, București, Editura Socec, 1889, se va intitula *O noapte furtunoasă*. comedie în două acte.

Conu Leonida față cu reacțiunea, farsă într-un act, publicată în *Convorbiri literare*, XIII, nr. 11, februarie, 1880, reprezentată (probabil) întîia oară în 1881.
O soacră (mai întîi *Soacră-mea Fifina*), reprezentată în febr. 1883 la Teatrul Național din București, tipărită în ediția de *Teatru*, Editura Șaraga, Iași, 1894.

Scanned with OKEN Scanner

Hatmanul Baltag, operă bufă în trei acte și cinci tablouri (în colaborare cu IACOB NEGRUZZI), reprezentată în martie 1884 la Teatrul Național din București, tipărită în *Convorbiri literare*, XVIII, nr. 2, 3, 4, mai-iulie 1884.

O scrisoare pierdută, comedie în patru acte; reprezentată în 13 noiembrie 1884 la Teatrul Național din București; tipărită în *Convorbiri literare*, XVIII, nr. 11—12, febr.-martie 1885.

D-ale carnavalului, comedie în trei acte, reprezentată în aprilie 1885 la Teatrul Național din București, tipărită în *Convorbiri literare*, XIX, nr. 2, mai 1885.

Năpasta, dramă în două acte, publicată în *Convorbiri literare* XXIII, nr. 10, 1 ianuarie 1890, reprezentată în 3 febr. 1890 la Teatrul Național din București; forma definitivă apărută în volum. Iași, Editura Haimann, 1890.

1 Aprilie, monolog, tipărit în volumul *Schițe ușoare*, Biblioteca pentru toți, 1896.

100 de ani, revistă istorică națională a secolului al XIX-lea în 10 ilustrațiuni; reprezentată la Teatrul Național din București, apărută în *Gazeta săteanului*, în 1899.

Modern, monolog burlesc, tipărit ca foaie volantă, probabil în 1907. (Reeditat de Șerban Cioculescu în *Opere*, vol. VI, Fund. p. literatură și artă, 1939, p. 509—515.)

Începem!, instantaneu într-un act, reprezentat de Compania Al. Davila la 12 septembrie 1909. Tipărit în *Noua revistă română*, 13 septembrie 1909

CARAGIALI COSTACHE (1815—1877):

Furiosul, melodramă în cinci acte, reprezentată în 1840 (prelucrare după libretul lui Iacoppo Ferreti, inspirat din Cervantes pentru o operă de Donizetti), (mss. păstrat în *Repertoriul I. Caragiali*, vol. VIII, B.A.R.S.R., de la f. 323^{v}— la 368^{v}).

O repetiție moldovenească sau Noi și iară noi, farsă într-un act, Iași, La Cantora Foaiei Sătești, 1845.

O soaré la mahala sau Amestecù de dorințe, comedie în două acte, București, 1847.

Îngîmfata plăpămăreasă sau Cucoană sînt (mss. 2913, 2969— col. B.A.R.S.R.), publicată postum în 1940 (Biblioteca Teatrului Național din București) și 1956 (*Primii noștri dramaturgi*, E.S.P.L.A., 1956).

Scanned with OKEN Scanner

Doi coțcari sau păziți-vă de răi ca de foc, comedie-vodevil, într-un act, reprezentată în 1849 (tipărită postum în *Portofoliul român*, I, 1881, nr. 9 și apoi în *Primii noștri dramaturgi*, E.S.P.L.A., 1956).

Biciuirea cometului de la I-iu iunie 1857, București, Tipografia Națională a lui I. Romanov, 1857.

Alte piese rămase în manuscris (B.A.R.S.R., mss. 1452 și 3134).

CARAGIALI, IORGU (1825—1894):

Cometul sau astronomul voiajor, cînticel comic, București, Tipografia Națională a lui I. Romanov, 1857.

Jălbaru, șansonetă comică, București, Tipografia Națională a lui I. Romanov, 1857.

Surdul, șansonetă comică, București, Imprimeria Ferdinand Ohm, 1857.

Moș Trifoi sau cum ți-i așterne așă-i dormi, tablou național, București, Imprimeria Ferdinand Ohm, 1859.

Degerații de la Bobotează sau Sfișierea plapomii, poveste scenică în versuri, București, Tipografia Națională a lui I. Romanov, 1861.

Martirii Candiei, episod în trei părți și un prolog tras din resbelul Candiei din anul 1866—1867, București, 1867.

Cîntecul deputaților și al desperatului, București, Tipografia Petrescu și Costescu, 1867.

Poveștile lui Michai Bravul către români la monumentul său, tablou teatral într-un act, București, 1874.

Numeroase drame, comedii și cantonete rămase în manuscris (v. la B.A.R.S.R. mss. 2975, 2977, 3135 ș.a.).

CATINA, IOAN (1828—1851):

Zoe, dramă în trei acte, București, Tipografia C. A. Rosetti și Vinterhalder, 1847.

CATINA, ION (1869—1940):

Amalafrida, dramă în cinci acte, în versuri, Galați, Tipografia „Buciumul Român", 1895.

CERCHEZ, I. P. (1847—1921):

O sară la curte, comedie în două acte, în *Convorbiri literare*, XV, 1881, p. 15—29.

Nino, comedie într-un act, în *Convorbiri literare*, XV, 1881, p. 308—418.

Scanned with OKEN Scanner

Firică, comedie într-un act, în *Convorbiri literare*, XIX, 1885, p. 723—761.

CIPARIU, TIMOTEI (1805—1887):

Ecloga întru mărirea Măriei Sale, prea-luminatului și prea-santitului Domn D. Joan Lemenyi, prin m. principat al Ardealului și părților împreunate, episcopul Făgărașiului greco-catolic, la ziua instalației sale în diecesu, Blasiu, 1833, pastorală într-un act, scrisă în 1826.

CIUPAGEA, ANA (1865—1894):

Actul al V-lea, dramă, în *Familia*, 1901, nr. 34, 35, 36, 37, 38.

CODRESCU, THEODOR (1819—1894):

Plăieșul Logofăt mare, dramă română istorică în cinci acte, reprezentată întîia oară la Teatrul Național din Iași, în 1884 (scrisă probabil în 1846), tipărită în volum, Iași, Tipografia „Buciumul Român", 1876.

Soldatul prujitor, comedie-vodevil într-un act, prelucrată de ..., Iași, Institutul Albinei, 1846.

CONACHI, COSTACHE (1778—1849):

Comedie Banului Constantin Canta, ce-i zic Căbujan și Cavaler Cucoș (în colaborare cu NECULAI DIMACHI și DIMITRACHI BELDIMAN); „s-au giucat comedia aceasta la păpușării" (1806?); în mss. 2189, col. B.A.R.S.R.

Giudecata femeilor, comedie făcută de aga . . . la leat 1806, decemv. 1 (mss. 2189, B.A.R.S.R.).

(Incercare dramatico-satirică fără titlu avînd ca eroi pe Amor și Zefs). Toate trei lucrările teatrale au fost întîia oară editate în *Scrieri alese* (îngrijite de Ecat. și Alexandru Teodorescu), E.P.L., 1963.

COPCEA, IORGU (1825—?):

Plete lungi și minte scurtă, comedie într-un act și două schimbări, Iași, La Cantora Foaiei Sătești, 1845.

COSMOVICI, VASILE (? — 1909):

Domnița Olena, tragedie în cinci acte, București, Stab. de Arte Grafice „Elzevir", 1898 (reprezentată la Teatrul Național din București în 1900).

(Alte lucrări dramatice după 1900.)

Scanned with OKEN Scanner

CUGLER-PONI, MATILDA (1851—1931):

Un tutor, comedie în două acte şi un tablou, Oradea-Mare, Tipografia Hollosy, 1881.

DAMÉ, FRÉDÉRIC (1849—1907):

Oştenii noştri dramă patriotică (în colaborare cu D. OLLĂNESCU-ASCANIO), reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în stagiunea 1877—1878; tipărită: Bucureşti, 1877.

Visul Dochiei, poemă dramatică, traducerea în versuri române de d-nii D. O. (Ollănescu-Ascanio) şi T. S. (Th. Şerbănescu), Bucureşti, Tipografia Românul, Carol Göbl., 1879, ediţia a II-a (prima ediţie apăruse în limba franceză: *Le rêve de Dochia*, Bucureşti, 1877), reprezentată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la 8 oct. 1877.

Hatmanul Drăgan (în colaborare cu I. D. MALLA), Bucureşti, 1880.

DAUŞ, LUDOVIC (1873—1953):

Akmintis, fantezie dramatică într-un act, în *Literatură şi artă română*, 1897—1898, reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 1899.

(alte lucrări dramatice după 1900).

DENSUSIANU, ARON (1837—1900):

Optum, tragedie în cinci acte, ediţia a II-a, Iaşi, Tipografia Naţională, 1897.

DENSUSIANU, OVID (1873—1938):

Între două lumi, dramă în trei acte, în versuri, Bucureşti, Editura Minerva, 1899.

DEPĂRĂŢEANU, AL. (1834—1865):

Don Gulică sau pantofii miraculoşi, comedie vodevilă în patru acte şi un tablou, tipărită în *Revista literară*, XIII, nr. 12, 1892 (scrisă în 1853).

Grigore-Vodă Domnul Moldovei, dramă în cinci acte, în versuri, Bucureşti, Tipografia Bolliac, 1864.

DIMACHI, NICOLAE (1777—1836):

Sfatul familii (comedie în manuscris atribuită discutabil lui N. D. , datare probabilă: 1830—1834), tipărită întîia oară în *Viaţa românească*, nr. 12, 1960. Atribuire incertă.

Scanned with OKEN Scanner

DIMITRESCU (MOVILEANU), ION (1830—1912):

Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile, comedie în două acte, Bucureşti, Tipografia Colegiului Sf. Sava, 1848.

Badea Deftereu sau Voiu să fiu actor la Iaşi, comedie originală într-un act, Bucureşti, Tipografia I. Kopainig, 1849.

Logofătu satului, vodevil naţional în două acte, Bucureşti, Tipografia Rosetti şi Vinterhalder, 1852.

O toaletă neisprăvită sau Obrăznicia slugilor, farsă într-un act, Bucureşti, Tipografia Rosetti şi Vinterhalder, 1852.

Radul Calonfirescu, dramă vodevilă în patru acte, Iaşi, Tipografia Buciumul Român, 1854 (reprezentată de trupa M. Millo-C. Mihăileanu în 1854).

Zmărăndiţa sau Fata pîndarului, vodevil în două acte, Bucureşti, Tipografia Bisericească din Sf. Mitropolie, 1855.

DIMITRIADE, COSTACHE (1831—1885):

Blastemul, dramă istorică naţională în cinci acte, reprezentată la Teatrul Mare din Bucureşti, în stagiunea 1858—1859, tipărită: Bucureşti, 1870.

Fraţii din munte (în colaborare cu E. CARADA), dramă în cinci acte şi opt tablouri, Bucureşti, 1856.

Vîrtutea străbună, fapt naţional în patru părţi, ediţia a II-a Bucureşti, Tipografia Rassidescu, 1864.

DUNCA, CONSTANŢA (1843—?):

Martira inimei, dramă în cinci acte, jucată la 4 mai 1870 la Teatrul cel Mare din Bucureşti, Bucureşti, Tipografia Statului, 1870.

Motiv de despărţanie sau Deputatul mut (pe copertă, titlul: *Motiv de despărţenie sau Ce deputat!*), comedie într-un act, Bucureşti, Tipografia Statului, 1871.

EMINESCU, MIHAI (1850—1889):

Andrei Mureşanu, tablou dramatic într-un act. Prima variantă 1869 — în mss. 2259, f. 28—28 v. şi mss. 2254, f. 77—80 v. A doua variantă: 1871—1872 — în mss. 2254, f. 74—76, 81 şi mss. 2257, f. 101—104, mss. 2291, f. 30—32. A treia variantă: aprox. 1876 — în mss. 2283, f. 138 v. — 143 v. şi în mss. 2254, f. 74—76, 81. Toate cele trei variante tipărite postum.

Amor pierdut — viaţă pierdută, dramă originală într-un act „Pe motivul poeziei *Emmi* de Alecsandri", mss. 2254, f. 30—61,

Scanned with OKEN Scanner

scrisă probabil în 1868—1869, tipărită postum, mai întîi în *Epoca*, I, 1904.

Mira (dramă din vremea lui Ştefăniţă-Vodă), proiectată în cinci acte dintre care au fost scrise fragmente disparate între anii 1867—1868, în mss. 2254 şi 2255 (fragmente şi în mss. 2259, 2262). Tipărită întîia oară, fragmentar, în *Sămănătorul*, V, 1903.

Mira (alte proiecte dramatice cu acţiunea în vremea lui Petru Rareş), fragmente în mss. 2254, 2255, 2257, 2258, datate cu probabilitate între 1867—1872.

Decebal, fragmente dintr-un poem dramatic în mss. 2254, 2285 şi 2286; datare probabilă: 1870—1873. Tipărit întîia oară, parţial, de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Fundaţiilor, 1935.

Bogdan-Dragoş, dramă istorică, din care au fost scrise primul act în întregime, actele II şi III fragmentar; mss. 2254, f. 92—118, ş.a., mss. 2275, f. 114 v. — 115 şi 117; datare probabilă (inclusiv proiectul început *Nunta lui Dragoş*): 1876—1879; prima tipărire postumă, cvasi-integrală, în 1906 (ediţia Iuliu Dragomirescu, în editura Alcalay).

Numeroase proiecte de drame istorice şi comedii, în manuscrisele, 2254, 2255, 2257, 2259, 2262, 2285, 2287, 2290, 2291 ş.a. (B.A.R.S.R.).

Întreaga operă dramatică eminesciană a fost editată, cu un amplu aparat critic, în ediţia M. Eminescu: *Opere*, vol. IV (îngrijire, note şi variante de Aurelia Rusu), Bucureşti, Editura Minerva, 1978. Traducerile de teatru au fost tipărite în aceeaşi ediţie de *Opere*, volumul V, Editura Minerva, 1979.

FACA, COSTACHE (1800—1845):

Comodia vremii sau Franţuzitele, comedie în trei acte, în versuri, alcătuită de d-nu Clucerul ... în anul 1833; tipărită în *Din ale lui Constantin Faca*. Bucureşti, Tipografia Heliade şi Asociaţii, 1860 (reprezentată în 1835).

GANE, NICU (1838—1916):

Friguri de autor, dialog, în *Convorbiri literare*, XIX, nr. 12, 1886.

GAVRA ALEXANDRU (1794—1884);

Monumentul Şincai-Klainian, a bărbaţilor celor ce, pentru lauda naţiei româneşti, toată viaţa şi-o jertfiră de mai jos însămnatul

Scanned with OKEN Scanner

mădulariu de la regeasca Şcoală Preparandială din Arad, unde pentru binele publicului pusele merite înalt se cinstesc şi nețărmurit se prețuiesc . . . etc. (. . .), o dramă mitho-literară, în cinci acturi, Buda, în regeasca Typographie a Universităţii Ungureşti, 1844.

GHICA, ION (1816—1897):

Fragment dintr-o comedie de moravuri începută în 1883 (B.A.R.S.R., mss. 1687, f. 28—43) — tipărit în culegerea de *Documente literare inedite*, editată de D. Păcurariu, E.S.P.L.A., 1959.

GHICA, PANTAZI (1831—1882):

Sterian Pățitul, comedie originală în trei acte, București, Tipografia Rosetti, 1866.

Iadeș, comedie într-un act, București, Tipografia Rassidescu, 1866.

Ce-aduce ceasul nu aduce anul, comedie, în *Terra*, II, nr. 202, 1868.

Ca la noi la nimeni, comedie în trei acte, publicată fragmentar în *Opiniunea constituțională*, I, nr. 31—33, 1869.

Munteni și moldoveni, comedie în trei acte, în *Opiniunea constituțională*, I, nr. 34—42, 1869.

Furtuna, comedie într-un act, în *Revista contimporană*, II, 7 și 8, 1874.

Nebunul din față (mss. 426, la Arhivele Statului din Iași).

GOLESCU, IORDACHE (1768—1848):

Starea Țării Rumânești acum în zilele Măriei Sale Ioan Caragea Voevod pe vremea Asidosiei. Tipărită cu cheltuiala săracilor din ceia ce le-au rămas, comedie, scrisă în 1818.

Comedia ce se numește Barbu Văcărescu, vînzătorul țării, aprox. 1822, în șapte „perdele".

Starea Țării Rumânești pe vremea pămîntenilor, în trei „perdele". Toate trei piesele publicate în N. Bănescu, *Viața și scrierile Marelui-Vornic Iordache Golescu*, Vălenii de Munte, 1910.

Mavrodinada sau Divanul nevinovat și defăimat . . . (în mss. 2880, la B.A.R.S.R.).

GRĂDIȘTEANU, PETRE (1839—1921).

O noapte pe ruinele Tîrgoviștei sau Umbra lui Mihai Viteazul tablou într-un act, în versuri, București, Tipografia Națională I. Romanov, 1857.

Scanned with OKEN Scanner

Revizorul general, comedie în trei acte, în *Revista contimporană*, an. II, 1874, nr. 4, 5 și 6; tipărită apoi în volum, București, Tipografia Dacia, 1874.

HALEPLIU, CONSTANTIN Z. (1816—1873):

Cumplitul amăgit sau Izvorul demoralizației, comedie originală în două acte, București, Tipografia Iosif Copainig, 1847.

Fragment de operetă a lui Ștefan Vodă. O linie trasă în ajunul războiului de la Valea-Albă la anul 1484, Iași, Tipografia franco-română, 1850.

Săracul cinstit, comedie-vodevil, în trei acte, București, Tipografia I. Copainig, 1851.

Ucenicul șarlatanului, comedie-vodevil, într-un act, București, Tipografia I. Copainig, 1851.

Pustnicul sălbatecului munte, dramă în patru acte și 11 tablouri, București, Tipografia Ferdinand Ohm, 1853.

Moartea lui Mihai Viteazu la Turda, dramă istorică în trei acte și șase tablouri, București, Tipografia Colegiului Național Sf. Sava, 1854.

Don-Sanji II, regele Portugaliei, dramă în cinci acte și nouă tablouri. Sujet din romanțul D-lui Paharnic D. Drăgoescu. București, Tipografia Colegiului Național Sf. Sava, 1857.

Serbare națională sau Visul fericirei, pastorală, București, Tipografia Națională I. Romanov, 1859.

Serdarul Iliușu, Tombatere Ciine Roșu, comedie originală în un act, București, Tipografia C. Petrescu și I. G. Costescu, 1871.

HASDEU, B. P. (1838—1907):

Răposatul postelnic, tragedie istorică într-un act, în *Din Moldova*, nr. 6, 1862, p. 81—96.

Domnița Rosanda, dramă în cinci acte, în *Familia*, 1868, reluată, cu titlul schimbat *Femeia*, în *Revista nouă*, VIII, 1895, nr. 10—11 și — în sfîrșit — în volumul *Sarcasm și ideal*, București, Socec, 1897 (reprezentată prima oară la Teatrul cel Mare din București, în stagiunea 1866—1867). (Două proiecte disparate totalizînd cca. 30 de pagini, amîndouă cu titlul *Domnița Roxana*, fuseseră scrise în tinerețe, în rușește, avînd puncte de contact cu drama din 1868.)

Răzvan-Vodă, dramă istorică în cinci acte, în versuri, București, Tipografia Lucrătorilor Asociați, 1867 (în ediția a III-a din 1869, titlul devine *Răzvan și Vidra*), reprezentată întîia

Scanned with OKEN Scanner

oară de trupa M. Pascaly, la Teatrul cel Mare, în 1867.

Trei crai de la răsărit (mai întîi cu titlul *Ortonerozia* în *Columna lui Traian*, III, 1871, nr. 105—110 și III, 1872, nr. 2—12), comedie în două acte, București, Noua Tipografie Națională C. N. Rădulescu, 1879.

IANOV, IOAN (1834—1903):

Pareatca sau Asesorul Schivernisală, cîntecel comic, în *Convorbiri literare*, I, nr. 2, 1867.

Rugină Șmichirescu Alegătoru, cîntecel comic, în *Convorbiri literare*, II, nr. 3, 1868.

Von Kalikenberg (Concesionaru), cîntecel comic, Iași, Tipografia Societății „Junimea", 1871 (și în *Convorbiri literare*, V, nr. 6, 1871).

Eclisiarhul Colivărescu, cîntecel comic, Iași, Tipografia Societății „Junimea", 1871 (și în *Convorbiri literare*, V, nr. 8, 1871).

Advocatul Cărciocărescu, cîntecel comic, Iași, 1871 (și în *Convorbiri literare*, V, nr. 17, 1871).

Stosachi, cîntecel comic, Iași, Tipografia Goldner, 1873 (și în *Convorbiri literare*, VII, nr. 8, 1873).

Nae Secătureanu (Ministru), Iași, Tipografia Goldner, 1876.

Moș Ion Zurba, cîntecel comic, în *Convorbiri literare*, XIII, nr. 2, p. 67, 1879 (apoi tot în 1879 tipărit în broșură).

ISTRATI, NICOLAE (1818—1861):

Mihul. O trăsătură din rezbelul lui Ștefan cel Mare cu Matei Corvin, regele Ungariei, dramă originală în 3 acte, Iași, Tipografia Buciumul Român, 1850.

Babilonia românească, farsă filologică într-un act, Iași, Instit. Albinei, 1860.

KOGĂLNICEANU, MIHAIL (1817—1891):

Două femei împotriva unui bărbat, comedie într-un act, prelucrată de L*** N***, Iași, Cantora Foaiei Sătești, 1840 (*Repertoriul Teatrului Național din Iași*, nr. 5).

Orbul fericit, comedie în două acte, tradusă de L*** N***, Iași, Cantora Foaiei Sătești, 1840 (*Repertoriul Teatrului Național din Iași*, nr. 6).

LAPEDATU, IOAN AL. (1844—1878):

Fîntîna de piatră, schiță dramatică într-un act, în *Familia* V, nr. 14—15, 1869.

Scanned with OKEN Scanner

Tribunul. Din întîmplările anului 1848, dramă în trei acte în *Familia*, VI, nr. 13, 14, 15, 16, 17, 18 și 19, 1870.

LĂZĂRESCU (-LAERȚIU), Al. (1830—1876):

George sau un amor românesc, vodevil în trei acte, București, Tipografia Iosif Kopainig, 1851.

Sanuto, dramă în cinci acte, București, Tipografia Rosetti și Vinterhalder, 1851.

Massim pictorele, melodramă, București, Tipografia Mitropoliei, 1858.

LECCA HARALAMB, G. (1873—1920):

Casta Diva, piesă în patru acte (reprezentată la Teatrul Național din București, la 26 ianuarie 1899), ediția I, București, Institutul de Arte Grafice și Editura Minerva, 1899.

Jucătorii de cărți, piesă în patru acte (reprezentată la Teatrul Național din București, în oct. 1899), București, Institutul de Arte Grafice și Editura Minerva, 1900.

(Alte lucrări dramatice după 1900).

LEONESCU, VASILE (1866—1927):

Flagrant delict, comedie în trei acte, în manuscris la Arhivele Statului din Iași (mss. 532).

Crai de ghindă, piesă teatrală, în trei acte, în *Convorbiri literare*, XXXIII, nr. 1, 2, 3, 1899.

(cu T. DUȚESCU-DUȚU)

Jianu, legendă națională în versuri, în cinci acte, București, Tipografia Dreptatea, 1900.

(cu GRIGORE VENTURA):

Traian et Andrada, tragédie en 5 actes et en vers, București, Impr, G. A. Lazareano, 1893.

(Alte lucrări dramatice după 1900).

LERESCU, IOAN C. (aprox. 1830—1895):

Fantasma sau Greșit, dar bine nemerit, comedie originală, într-un act, Brașov, Tipografia I. Gött, 1851.

Cum era acum 20 de ani sau Furii prinși, dramă vodevil, București, Tipografia Iosif Kopainig, 1855.

LIVESCU, IOAN (1873—1944):

Floarea din Firenze, comedie-idilă în versuri, București, Editura Haimann, 1893.

Scanned with OKEN Scanner

Cerşetorul, dramă-idilă în două acte şi în versuri, Bucureşti, Editura Haimann, 1894.
Îngerii lui Rafael, fantezie în versuri, Bucureşti, Tipografia Müller, 1894.

MACEDONSKI, ALEXANDRU (1854—1920):

Iadeş, comedie în două acte şi în versuri (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 1880), publicată în *Literatorul*, II, 1881, nr. 1—2.
Unchiaşul Sărăcie, legendă în trei tablouri şi în versuri (prelucrare după E. D'Hervilly şi A. Grévin), (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 1880), publicată în *Literatorul*, II, 1881, nr. 3—4.
3 decembre, tragedie într-un act şi în proză (după Zacharias Werner), tipărită în *Literatorul*, anul II, 1881.
Cuza-Vodă, un act în versuri, în *Literatorul*, III, nr. 9, 1882; apoi în volumul *Excelsior*, Bucureşti, 1895.
Saul, tragedie în cinci acte, în versuri (în colaborare cu CINCINAT PAVELESCU), (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în dec. 1893), publicată în *Literatorul*, fragmentar, în anii 1893, 1894, 1899. Tipărită complet, postum, în ediţia de *Opere* (Editura F.C.R., 1939, vol. II), îngrijită de T. Vianu.
(Alte lucrări dramatice după 1900).

MALLA, I. D. (1854—1924):

În pragul scenei, vodevil într-un act, Bucureşti, Tipografia Basilescu, 1894.
(numeroase alte localizări reprezentate la Teatrul Naţional din Bucureşti, în anii 1889, 1892, 1894, 1895, 1897).

MANIU, VASILE (1824—1901):

Amelia sau Victima amorului, dramă în trei acte, Bucureşti, Tipografia I. Copainig, 1849.
Monumentul de la Călugăreni, dramă într-un act (reprezentată la Teatrul Mare din Bucureşti în 1859), Bucureşti, Tipografia I. Weiss, 1871.
Conjuraţiunea lui Catilina, dramă, în *Columna lui Traian*, II, 1872, nr. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.
Proscrisul român, dramă originală naţională în cinci acte şi cinci tabeluri, Bucureşti, 1880.

Scanned with OKEN Scanner

MARIAN, GEORGE (1843—1900):

O răzbunare, comedie într-un act, în *Revista Contimporană*, I, nr. 6, 1873 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1879).

După despărţenie, piesă în trei acte, Bucureşti, Editura Librăriei Socec, 1844 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 1880).

MĂRCULESCU, CONSTANTIN (1867—1939):

Fundarea Romei, legendă istorică în cinci acte, în versuri, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1897 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1897).

MĂRUNŢEANU, GRIGORIE (?—?):

Biletul de tramvai, comedie într-un act, Biblioteca teatrală a Societăţii pentru fond de teatru român, nr. 3, Braşov, 1898.

MICLESCU, D. (1820—1896):

Fata cojocarului, comedie într-un act (reprezentată la Teatrul Naţional din Iaşi în 1847), tipărită în Iaşi, Tipografia Româno-Franceză, 1851.

MIHĂILEANU, ŞTEFAN (1821—1909):

Danubiul şi Bosforul sau Martirii se sacrifică ca să trăiască popoarele, dramă naţională, în trei acte şi un tablou, Bucureşti, Tipografia Th. Michaiescu şi Vaidescu, 1869.

Dragomir Rucăreanu, vulturul munţilor, dramă în nouă tablouri, partea I, Bucureşti, Tipografia Modernă, 1885.

Mihai Bravul, dramă, Bucureşti, Tipografia Modernă, 1885.

Blestemul unui bătrîn ţăran murind, tablou în versuri, prelucrat şi aranjat pentru secnă . . ., Bucureşti, 1893.

MILLO, MATEI (1814—1896):

Sărbare ostăşească, mic vodevil într-o facire (reprezentat la Teatrul de Varietăţi din Iaşi la 10 noiembrie 1834), tipărit în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 2, 1981.

Baba Hârca, operetă-vrăjitorie în două acte şi trei tablouri, Bucureşti, Tipografia C. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1851.

Apele de la Văcăreşti, comedie vodevilă în trei acte, Bucureşti Tipografia Curţii / Lucrătorii Asociaţi/, 1872.

Chiriţa la expoziţia de la Viena, povestire umoristică cu cîntece, Bucureşti, Tipografia Curţii, f.a.

Scanned with OKEN Scanner

S-a pus în sfîrșit în slujbă Paraponisitul, cantonetă comică, (reprezentată în 27 aprilie 1870 la Teatrul Mare din București) în manuscris la B.A.R.S.R. (mss. 5083).

Chiriția în carantină, comedie în trei acte, în manuscris la B.A.R.S.R. (mss. 3649), data probabilă: 1892.

(alte numeroase prelucrări și localizări la B.A.R.S.R. — mss. 1453, 2404, 2406 ș.a.).

MORȚUN, V. G. (1860—1919):

Deputatul pălmuit, comedie într-un act, localizată, Roman, Tipografia George I. Cubelca, 1882.

Ștefan Hudici, piesă într-un act, București, Editura Socec, 1891.

Zulnia Hîncu, piesă într-un act, București, Editura Socec, 1891.

MILLER, TEODOR AL. (1848—1906):

Socrul unui ginere, comedie într-un act, în *Revista contimporană*, 1873, p. 661 și urm.; tipărită apoi în volum, București, Tipografia Dacia, 1873.

I-iu Aprilie stil nou, comedie într-un act, în *Revista contimporană*, II, 1874, p. 212 și urm.; tipărită apoi în volum, București, Tipografia Thiel și Weiss, 1874.

Fata lui chir Troancă, comedie într-un act, în *Revista contimporană*, II, 1874, p. 456 și urm.; tipărită apoi în volum, București, Tipografia Thiel și Weiss, 1874.

Gulgudachi, comedie în trei acte, în *Revista contimporană*, 1876, nr. 7 și (continuare) în *Revista contimporană, literară și științifică*, IV, 1876.

NĂDEJDE, SOFIA (1856—1946):

O iubire la țară, dramă în trei acte și trei tablouri, Iași, Tipografia Gheorghiu, 1888 (extrasă din *Contemporanul*, anul VI, 1888).

Fără noroc, piesă în trei acte și un tablou, București, Tipografia Lumea nouă, 1898.

Ghica-Vodă, domnul Moldovei, piesă istorică în trei acte, București, Tipografia Gazetei săteanului, 1899.

NEGRUTZ, EMANUEL (?—?):

Tot trei chifle și 10 bani, șansonetă comică (și *Issache Zodierul*, șansonetă comică), Iași, 1876 (reprezentate la Teatrul Social din Iași în 1867).

Scanned with OKEN Scanner

NEGRUZZI, COSTACHE (1808—1868):

Doi țărani și cinci cîrlani, vodevil național într-un act, Iași, Tipografia Albinei, 1849.

Carantina, comedie-vodevil într-un act, prelucrată, Iași, Tipografia Francezo-Română, 1851.

Muza de la Burdujeni, farsă într-un act (prelucrare după Leclercq), Iași, Tipografia Francezo-Română, 1851.

NEGRUZZI, IACOB (1842—1932):

Amor și violenie, comedie în trei acte (prelucrare după Moreto), în *Convorbiri literare*, III, 1870, nr. 1, 2 și 3; apoi în *Scrieri complete*, vol. IV, București, 1895.

Nu te juca cu dracul, comedie într-un act (reprezentată pe scena Teatrului Național din Iași, în 1879), tipărită în *Scrieri complete*, IV, București, Socec, 1895.

O alegere la Senat, comedie în patru acte (reprezentată la Teatrul Național din Iași, în 1878), tipărită în *Scrieri complete*, București, Socec, 1895.

Beizadea Epaminonda, operă comică în trei acte și patru tablouri, muzica de Ed. Caudella (reprezentată la Teatrul Național din București, stagiunea 1884—1885), tipărită în *Scrieri complete*, vol. IV, București, Socec, 1896.

Nazat! (în colaborare cu D. R. ROSETTI), revistă politică și umoristică a anului 1885, în patru tablouri, București, Socec și Teclu, 1886.

NENIȚESCU, IOAN (1854—1901):

Radu de la Afumați, dramă istorică în cinci acte (reprezentată la Teatrul Național din București în 1897), București, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1897.

ODOBESCU, ALEXANDRU (1834—1895):

Apa curge, pietrele rămîn, O pricină de judecată acum vreo douăzeci de ani. Comedie în trei acte (dintre care elaborate numai un act complet și două scene din actul următor), B.A.R.S.R., mss. 5980, f. 1—16 (1855); tipărită în *Al. Odobescu: Pagini regăsite*, București, E.P.L., 1965 (ediție îngrijită de Geo Șerban).

Fior-Fiorel, vitejel de la Muscel, comedie într-un act, pastorală dialogată (B.A.R.S.R. — mss. 5980, f. 17—34), tipărită în

Scanned with OKEN Scanner

Al. Odobescu: Pagini regăsite, Bucureşti, E.P.L., 1965 (ediţie îngrijită de Geo Şerban).

(cu IONESCU-GION)

Nea Frăţilă, localizare după Erckmann-Chatrian, reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1882 (text fragmentar din 1881 la B.A.R.S.R. — mss. 5980, f. 37—138).

OLLĂNESCU-ASCANIO, D. (1849—1908):

Pe malul gîrlei (mai întîi sub titlul *Lupul şi barza*, fabulă într-un act, în versuri, în *Convorbiri literare*, XII, 1878), comedie într-un act, în versuri, Bucureşti, 1869.

Teatru: Pe malul gîrlei, *După război* (anterior în *Convorbiri literare*, 1879), *Pribeagul*, *Fanny* (în *Convorbiri literare*, 1882), *Primul bal* (în *Convorbiri literare*, 1889), *La mormîntul poetului*, Bucureşti, Tipografia F. Göbl, 1893.

PASCALY, MIHAIL (1830—1882):

Viitorul Romaniii, triologie în versuri, Bucureşti, Tipografia Ferdinand Ohm, 1859.

11 iunie sau 13 ani în urmă. Un ciorbagiu şi un zavragiu, piesă în versuri, în două tablouri, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1861.

PELIMON, AL. (1822—1881):

Fiul mazîlului, dramă-vodevil, în patru acte, Bucureşti, Tipografia C. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1851.

Actriţa din Moldova, dramă cu cîntece în cinci acte şi zece tablouri, Bucureşti, Tipografia C. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1852.

Curtea lui Vasilie Vodă, tragedie în cinci acte şi zece tablouri, Bucureşti, Tipografia C. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1852.

Chetli sau Reînturnarea în Sviţera, operetă într-un act, Bucureşti, Imprimeria Sântei Mitropolii, 1853.

Păcală şi Tîndală; şi-a găsit tingirea capacu, comedie originală cu cîntece, în două acte, Bucureşti, 1854.

POLIZU-MICŞUNEŞTI, MIHAIL (1842—1916):

Lăcrămioare, comedie în trei acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1892), Bucureşti, Tipografia „Lupta" Al. Lefteriu, 1893.

Lizi, comedie în patru acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1894), în *Convorbiri literare*, XXVI, 1894, nr. 9, 10 şi 11.

Scanned with OKEN Scanner

La 30 de ani, comedie într-un act (reprezentată la Teatrul Național din București în 1895), tipărită în *Opere complete* I, București, Editura Institutului „Luceafărul", 1920.

POPP, GHIȚĂ (1864—1915):

Horia, tragedie istorică în cinci acte, Budapesta, Ediținea societății „Petru Maior" a junimii române studioase . . ., 1891.

RALET, DIMITRIE (1816—1858):

Bețivul, cînticel comic, București, Tipografia Națională I. Romanov, 1857.
Păun Burlacul, cînticel comic, București, Tipografia Națională I. Romanov, 1857.
Harță sau Balaban Răzeșu, cînticel comic, București, Tipografia Națională I. Romanov, 1857.
Pavel Clopotaru, Cînticel comic, București, Tipografia Națională I. Romanov, 1857.
Scene naționale: I. *Harță sau Balaban Răzeșul*; II. *Păun Burlacul;* III. *Bețivul;* IV. *Pavel Clopotaru*, București, Tipografia Națională I. Romanov, 1857.

RĂDULESCU ION HELIADE (1802 — 1872):

Prolog la serbarea numelui prea înălțatului nostru domn Alexandru D. Ghica, în volumul *Culegere din scrierile lui I. Eliad de proze și de poezii*, București, Tipografia Eliad, 1836, (scris în 1835).
Sărbătoare cîmpenească pentru 30 august 1837, scenetă publicată în *Curier de ambe sexe*, I, 1837, p. 97—104.
Proces general între două hordii și natio sau Spoiții cu roșu și spoiții cu alb, mister în două acte, București, Tipografia Heliade și Asociații, 1864.

ROQUES, ANTONIN (? — 1875):

Constantin Brâncoveanu, dramă istorică în patru acte (reprezentată la Teatrul Național din București), București, Ed. Gh. Ioanid et Al. Spirescu, 1872.

ROSETTI, DIMITRIE (MAX) (1850—1934):

Vicleimul, revistă politică și umoristică într-un act, în *Convorbiri literare*, XV, 1881 (reprezentată de Compania Mihail Pas-

Scanned with OKEN Scanner

caly la sala „Dacia", Bucureşti, în 1881), tipărită în volum (Bucureşti, 1881)

Uite popa, nu e popa, glumă într-un act, în *Convorbiri literare*, XVI, nr. 3, 1881 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1882).

Moştenire de la răposata, prelucrare după Labiche (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1882), Bucureşti, Editura Alcalay, 1910.

Un leu şi un zlot, comedie într-un act, în *Convorbiri literare*, XVII, nr. 5, 1883 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1883).

(cu I. NEGRUZZI):

Nazat! Revistă politică şi umoristică a anului 1885 în patru tablouri, Bucureşti, Stabilimentul grafic Socec şi Teclu, 1886.

ROSETTI, D. RADU (1874--1964):

O lecţie, dramă în trei acte, reprezentată la Teatrul Naţional, din Bucureşti în 1899, tipărită în volum (Bucureşti, Editura librăriei H. Steinberg, 1899)

ROŞCA, IULIU (1858—1940):.

Lăpuşneanu, domnul Moldovei, tragedie (reprezentată la Teatrul Dacia în 1881), Bucureşti, Editura C. F. Bidşovski, 1886.

Fata de la Cozia, dramă (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1883), Bucureşti, Editura C. F. Bidşovski, 1886.

SCURTESCU, NICOLAE (1844—1879):

Dan şi Ancuţa, dramă în cinci acte, în *Columna lui Traian*, II, nr. 26—43, 1871.

Rhea-Sylvia, dramă în cinci acte, publicată fragmentar în *Transacţiuni literare*, 1872—1873 şi apoi în volum (Bucureşti Tipografia C. Petrescu, 1873).

Despot-Vodă, poemă dramatică, întîi în *Revista contimporană*, 1875, nr. 2 şi 3, apoi în volumul *Teatru*, Bucureşti, Tipografia Al. A. Grecescu, 1877.

Ştefan Rareş, dramă istorică în 4 acte şi 10 tablouri, în „Familia", XIX, 1883, nr. 42—50.

SION, G. (1822—1892):

Candidat şi deputat, comedie într-un act în versuri, prima versiune sub titlul *Influenţia morale* (Bucureşti, Tipografia Naţio-

Scanned with OKEN Scanner

nală, 1869), variantă definitivă în volumul *Dramatice*, Bucureşti, Tipografia Academiei Române, 1879.

La Plevna, dramă într-un act în versuri, Bucureşti, Stabil. grafic Socec, Sander şi Teclu, 1878.

Sărutarea, comedie într-un act în versuri, Bucureşti, Tipografia Curţii Regale, Proprietari F. Göbl fiii, 1888. Adaptare după piesa lui Th. de Banville — *Le Baiser*.

SLAVICI, IOAN (1848—1925):

Fata de birău, comedie în două acte, în *Convorbiri literare*, V, nr. 1 şi 2, 1871.

Toane sau vorbe de clacă, comedie în trei acte, în *Convorbiri literare*, VII, nr. 11, 1875.

Bogdan-Vodă, dramă în 5 acte în versuri, rămasă în manuscris (B.A.R.S.R., mss. 5922), publicată postum, în ediţia *I. Slavici: Teatru* — îngrijită şi prefaţată de I. Dodu Bălan — E.P.L., 1963, (datare probabilă: 1876).

Polipul unchiului, scene comice, în *Tribuna* (Sibiu), III, sept.-oct., 1866.

Gaspar Graţiani, tragedie istorică în cinci acte (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1888), tipărită în *Convorbiri literare*, XXII, aprilie-mai 1888.

Poet sau băcan, comedie în două acte, rămasă în manuscris (B.A.R.S.R., Arhiv. I. Slavici, I, mss. 4).

SPERANTIA, THEODOR D. (1856—1929):

De sufletul cărturăresei, comedie în trei acte, în *Revista nouă*, II, nr. 8, 1889.

Talpa Iadului, basm în trei acte şi un prolog, în *Revista nouă*, VI (p. 140—156, 177—184), 1893.

Teatru, Bucureşti, Editura Alcalay, 1894.

STOENESCU, TH. M. (1860—1919):

Nunta neagră, dramă localizată în două acte în versuri, Bucureşti, Editura Societăţii revistei *Literatorul*, 1883.

Însurătoarea, comedie într-un act în versuri, Bucureşti, Editura *Revistei literare*, 1897.

Caligula, dramă originală în cinci acte — publicată fragmentar în *Revista literară*, XXI, 1900 (p. 258—264) şi XXII, 1901 (p. 127—182).

Scanned with OKEN Scanner

STRÎMBEANU, TOMA(?—?),

O căsătorie, comedie-vodevil în două acte, Craiova, Tipografia Moisi, 1851.

Penitența unei mumi de familie, comedie-vodevil în două acte, Craiova Tipografia Moisi, 1853.

Radul Leon Vodă, prințul Țării Românești și miniștrii săi fanarioți, tragedie în cinci acte, Craiova, Tipografia Moisi, 1856.

ȘOIMESCU, IOAN N. (1826—1890):

Moartea lui Radu VII de la Afumați, dramă în patru acte, București, Tipografia Sîntei Mitropolii, 1854.

Constantin Basarab Brîncoveanul, tragedie în cinci acte în versuri, București, Stabilimentul de Arte Grafice Socec, 1877.

Diurpaneu, ultimul decebal al Daciei, tragedie în cinci acte București, Tipografia Națională, 1879.

ȘOIMESCU SAVA N. (1837—1899):

Catilina, tragedie în cinci acte, București, Tipografia Academiei Române, 1883.

ȘTEFANELLI, TEODOR V. (1849—1920):

După teatru, piesă într-un act, în *Aurora română*, I, 1881, nr. 3.

Un trandafir în livrée, piesă într-un act, în *Aurora română* II, 1882, nr. 7.

TĂUTU GHEORGHE (1823—1885):

Un ajutoriu la timp, dramă într-un act și în versuri, Iași, Tip. „Buciumului român", 1863. *Odagiul* și *Randașul grădinei primăriei*, cînticele comice, Iași, Impr. A. Bermann, 1872; *Odagiul socru sau Vasilică, dragul tatei*, cînticel, Iași, Tip. Gheorghiu, 1873.

Berchea, dramă istorică în 4 acte; *Lume veche și lume nouă*, comedie într-un act, Iași 1879,

Tronc Lude Măscărescu sau Ministru Tiriflichi, Iași, Tip. Goldner, 1875.

Văduva Carpaților, tragedie în două acte și în versuri, Iași, Tip. Balassan, 1879.

TELEOR DIMITRIE (1858—1920):

Aventurile unei soacre, farsă într-un act, București, Tip. Epoca, 1896.

Scanned with OKEN Scanner

ȚINC(U), NICOLAE (1846—1927):

1 aprilie, comedie într-un act, București, Tipografia D. N. Tîrnoveanu, 1873.
1 mai, comedie într-un act, București, Tipografia Thiel și Weiss, 1874.
Doamna Kiajna, dramă istorică în cinci acte și șase tablouri (în colaborare cu N. G. RĂDULESCU-NIGER), București, Ig. Haimann, 1891 (reprezentată pentru prima oară pe scena Teatrului Național din București la 28 sept. 1891).
Mihnea cel rău, dramă în trei acte, în *Lumea ilustrată*, II, 1894, nr. 2, 4, 6, 7, 10, 13.

URECHIA, V. A. (1834—1901):

Balul mortului sau Mortul și danțul, farsă prelucrată după italienește, București, Tipografia Rassidescu, 1865.
Odă la Elisa, comedie într-un act (reprezentată la Teatrul Național din București în stagiunea 1868—1869), București, Tipografia Laboratorii români, 1869.
Fidanțata imperatorelui, tabel naționale în două acte, urmat de *Știrea cea de bucurie*, scenă de copii, București, Tipografia Curții, 1870.
Teatru-Drame, tomul I, ed. I, București, Librăria E. Graeve, 1878, cuprinde: *Vornicul Bucioc*, dramă istorică în cinci acte (reprezentată la Teatrul Mare din București în martie 1867), *Dreptatea domnească sau Porcarul și Măria Sa Vodă*, dramă în trei acte cu danțuri după Lope de Vega (reprezentată la Teatrul Național din București), *Banul Mărăcine*, dramă națională în patru acte (reprezentată la Teatrul Național din București în 1875) și *Curtea lui Neagoe Vodă* (reprezentată la Teatrul Național din București în 1875).
Marțial, piesă în trei acte în versuri (reprezentată la Teatrul Național din București în 1886), tipărită parțial (două acte) în *Literatorul*, vol. II, 1887.
Alecsandri la Mircești, comedie într-un act și în versuri, București, Tipografia Carol Göbl, 1894 (prezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Național din București la 2 Decembrie 1890).

URSACHY, C. GEORGE (?—?):

O căsnicie, comedie în trei acte, București, Editura Socec, 1899.

Scanned with OKEN Scanner

VELLESCU, ȘTEFAN (1838—1899):

Mincinosul sau O căsătorie la Grand Hotel, comedie (localizată după Scribe), în *Literatorul*, III, nr. 5, 6, 7, 1882 (reprezentată la Teatrul Național din București în 1881).

O spaimă, comedie într-un act, în *Literatorul*, IV, nr. 1 1883.

Blond sau brun?, farsă într-un act, în *Literatorul*, IV, nr. 5, 6, 1883 (reprezentată la Teatrul Național din București în 1883).

Deputatul invalidat, monolog în *Literatorul*, V, nr. 4, 1884.

VENTURA, GRIGORE (1840—1909):

Căsătoriile în lumea mare, comedie în două acte, București, Tipografia Weiss, 1871.

Curcanii, dramă națională în trei acte și un prolog (reprezentată la Teatrul Național în 1878), tipărită: Galați, Librăria G. D. Nebuneli și fiii, 1878.

Cămătarul, comedie în două acte, întîi în *Literatorul* (II, 1881, nr. 11—12; III, 1882, nr. 1, 2 și 3), apoi în volum, Editura Socec, București, 1893.

Copila din flori, comedie în patru acte (reprezentată la Teatrul Național din București în 1884), București, Editura Alcalay, 1908.

Traian și Andrada (cu VASILE LEONESCU), tragedie în cinci acte în versuri, București, Tipografia Göbl, 1893.

Teatru (*Cămătarul*, comedie în două acte; *Curcanii*, dramă în trei acte și un prolog; *Peste Dunăre*, dramă în patru acte (reprezentată în 1879), București, Editura Librăriei Socec, 1893).

VINTERHALDER, ENRICH (1808—1889):

Triumful amorului, comedie-vodevil într-un act, București, Tipografia lui Eliad, 1836.

Actorul fără voie, comedie într-un act, București, Tipografia lui Eliad, 1836.

VULCAN, IOSIF (1841—1907):

Mireasă pentru mireasă, comedie în trei acte, Budapesta, 1877.

Ruga de la Chiseleu, comedie populară într-un act, cu cîntece și joc, Oradea-Mare, Tipografia Hügel, 1890.

Ștefan Vodă cel Tînăr, tragedie istorică în cinci acte și trei tablouri (reprezentată la Teatrul Național din București la 25 octombrie 1892), Oradea-Mare, Tipografia Iosif Lang, 1893.

Scanned with OKEN Scanner

Sărăcie lucie, comedie poporală cu cîntece într-un act (reprezentată pentru prima oară la Arad în 1894), Oradea-Mare, Tipografia Iosif Lang, 1894.

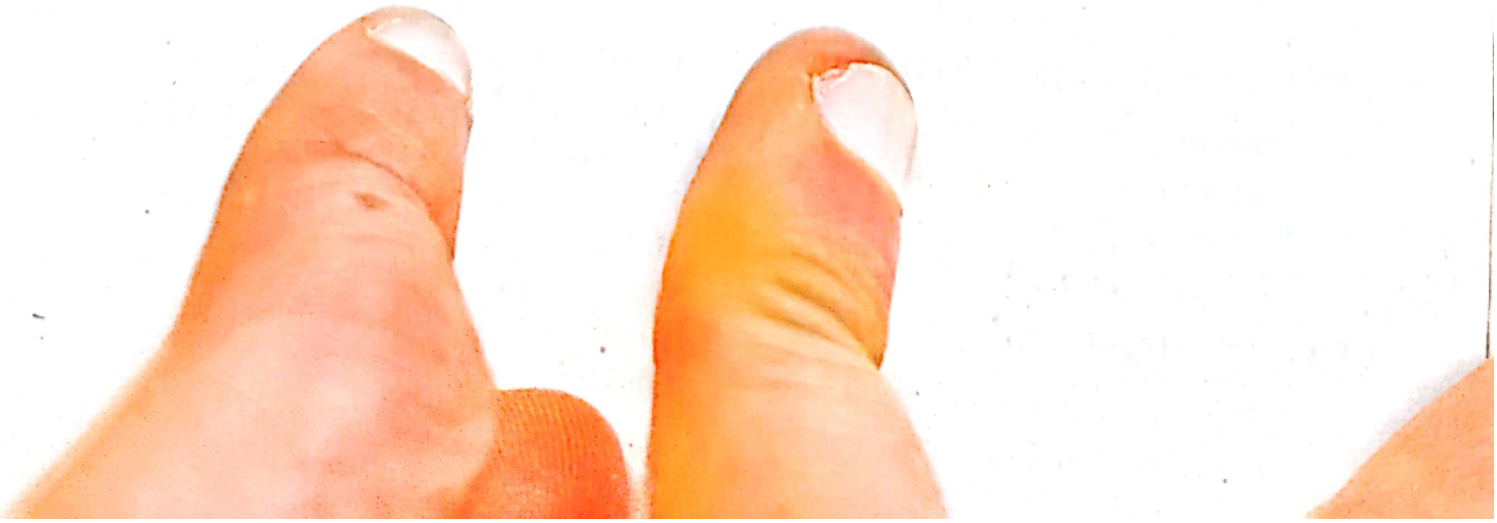
Soare cu ploaie, comedie într-un act, Brașov, Librăria N. I. Ciurcu, 1898.

Mița cu clopot, comedie poporală cu cîntece și joc, într-un act, Oradea-Mare, Tipografia Iosif Lang, 1898.

(numeroase alte „comedii poporale cu cîntece" în *Familia*, între 1872 și 1894, cîteva apărute în broșuri la Oradea Mare sau Brașov; o dramă în trei acte *(A doua moarte)* și cîteva comedii s-ar afla la Sibiu în arhiva „Astrei".

ZAMPHIRESCU MIHAIL (1838—1878):

Musa de la Borta-Rece, bufonerie literară lirică în trei acte (editată de *Revista contimporană*), București, Tipografia Curții, 1873.



Scanned with OKEN Scanner

Teodorescu, G. Dem. 28, 31, 39, 40, 61, 62, 63, 64, 65, 221.
Terentiu 172.
Thibaudet, Albert 233.
Thomici, Ioan 36, 38.
Tieck, Ludwig 189, 210.
Tocilescu, Gr. C. 26.
Tolstoi, L.N. 274, 302.
Torouțiu, I.E. 189.
Tuducescu, Iuliu 79.

Ț

Ținc(u), N. 234, 294, 330.

U

Uhland, Ludwig 217.
Ureche, Grigore 138.
Urechia, V.A. 190, 196, 212, 330.
Ursachy, George C. 330.
Ursu, N.A. 75, 82, 306.

V

Vaida, Mircea 82.
Văcărescu, Iancu 155.
Vega Carpio, Lope Felix de 330.
Vellescu, Ștefan 331.
Ventura Grigore 196, 320, 331.
Verga, Giovanni 195, 198, 274, 302.
Vianu, Tudor 108, 321.
Vigny, Alfred de 13, 190, 192
Vinterhalder, Enrich 331.
Voiculescu, V. 276.
Voltaire 9, 155, 156.
Vrabie, Gh. 53, 68.
Vulcan, Iosif 79, 196, 331, 332
Vulcan, Samuil 82.
Vulpescu, M. 65.

W

Wachmann I. A.
Wagner, Richard 210, 217, 218, 296.
Werner, Zacharias 217, 321.

X

Xenopol, A.D. 193.

Z

Zamphirescu, Mihail 232, 332.
Zola, Emile 195, 265.

Lector : GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

BT. 24.07.1985. Coli de editură 19,73 Coli de tipar 22

Tiparul executat sub comanda nr. 137 la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97 București, Republica Socialistă România

De același autor:

ÎNSEMNĂRI DESPRE LITERATURĂ ȘI TEATRU,	1958
INCURSIUNI ÎN ISTORIA DRAMATURGIEI ROMÂNE,	1971
CLASICISM ȘI ROMANTISM ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ,	1973
VICTOR ION POPA (monografie),	1975
JOCUL SITUAȚIILOR DRAMATICE,	1978

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și sinteze" au apărut:

NICOLAE MANOLESCU — *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,* 3 vol.
OVIDIU BÎRLEA — *Folclorul românesc,* 2 vol.
ELENA TACCIU — *Romantismul românesc,* 2 vol.
DUMITRU MICU — *Modernismul românesc,* 2 vol.
MIRCEA SCARLAT — *Istoria poeziei românești,* 2 vol.
ELENA STAN — *Momentul „Tribunei" sibiene*

Urmează să apară:

MIRCEA MUTHU — *Permanențe literare românești din perspectivă comparată*
MIRCEA SCARLAT — *Istoria poeziei românești,* vol. III
IOAN VULTUR — *Trepte ale imaginarului în literatura română*

Lei 16,50

Scanned with OKEN Scanner